قراءات

فى القصة القصيرة

دكتور حامد أبو أحمد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

أبو أحمد، حامد
قراءات فى القصة القصيرة/ حامد أبو أحمد .
- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٦٨ ص ؛ ٢٠ سم.
تدمك ٣ ٥١٨ ٤١٩ ٩٧٧

١ ـ القصص العربية القصيرة - تاريخ ونقد
أ. العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٣٩٩٣ / ٢٠٠٦
I.S.B.N 977 - 419 - 518 - 3

ديوى ٨١٣،٠٠٩

● الكتاب : «قراءات فى القصة القصير»
● تأليف : دكتور حامد أبو أحمد
● الطبعة الأولى : ٢٠٠٦م
● طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
● الإخراج الفنى والغلاف : أميمة على أحمد
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptian book. org.
E- mail: info @ egyptian book. org.

الإهـــداء

إلى الأستاذ: يوسف الشارونى

رائد القصة التعبيرية

فى الأدب العربى المعاصر.

تقديم

لا أريد لهذا التقديم أن يتحول إلى مقدمة طويلة، بل أريده مجرد مدخل إلى أبحاث فى القصة القصيرة كُتبت فى أزمنة وأمكنة مختلفة ونُشرت فى عدد من المجلات المصرية والعربية. وهذه الأبحاث منها ما يتناول ظواهر معينة واتجاهات فى القصة القصيرة، ومنها ما يناقش عدداً من المجموعات القصصية لكاتب واحد، أومجموعة واحدة لهذا الكاتب أوذاك. والقاسم المشترك بين كل هذه الدراسات هوالبحث عن الجديد، أو رصد التحولات، أومتابعة التطور الذى حدث لكاتب ما سواء فى سياق أعماله السابقة أوفى سياق التطور الحادث فى القصة العربية حتى وصلنا خلال السنوات الأخيرة إلى نوع من التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة، بل والفنية فى كثير من الأحيان. وليس ذلك فحسب بل إن هناك نوعاً من الامتداد المكانى يشمل كل الأقاليم فى مصر. وهذا يدل على أن هذا الفن ذى الأصول العريقة فى تراثنا العربى قد انداح الآن وتوسع بصورة قوية تشمل مناطق نائية كان يُظن أنها معزولة أو بعيدة عن الفعل الثقافى. إن كُتّاب القصة القصيرة الآن منتشرون فى كل أنحاء مصر من بلاد النوبة جنوباً إلى سواحل

البحر المتوسط شمالاً وكل واحد منهم يحاول أن يكون متميزاً عن غيره من الكُتّاب، وكل واحد منهم يشعر أنه لابد أن يكون صاحب بصمة قوية، وكل واحد منهم يحاول أن يشق لنفسه طريقاً جديداً.

ولهذا فإن صدور كتاب واحد أوعدد من الكتب فى نقد القصة القصيرة لن يستطيع أن يغطى إلا مساحة ضئيلة جداً من المساحة الكلية الموجودة حالياً. ومن ثم فإن ما أُقدمه فى هذا الكتاب ما هو إلا قراءات لعدد من الكُتّاب وعدد أكبر من المجموعات القصصية، تدخل فى نطاق قراءات أوسع مما أُذيعه فى الأجهزة الإعلامية المسموعة، فى دراسات قصيرة لا تتعدى ثلاث أو أربع صفحات، وهذه ينبغى أن يضمها كتاب قائم بذاته لأن معظمها يدور حول كتابات الأدباء الشبان. المهمة إذن كبيرة وتحتاج إلى تضافر جهود كثيرة، لكن هذا لا يعنى أن نصْمت إلى أن تنطلق هذه الجهود، ويكفى أن نلقى حجراً فى المياه الراكدة.

ولا أختم هذا التقديم قبل أن أشير إلى أن منهجى فى تناول هذه الأعمال القصصية يلتزم بأصول وقواعد محددة، أولها وأهمها تقريبها من المتلقى وتحبيبها إليه، خاصة وأننى لا أقترب عادة من تناول الأعمال الرديئة لأننى أعتقد أنها بطبيعتها مؤهلة للسقوط والدخول فى عالم النسيان مهما طبّل لها المطبلون، واحتفى بها أصحاب النفوس المريضة، والأذواق المتردية، ومهما حصدت من جوائز، أوخرجت فى طبعات فاخرة أنيقة من هذه الطبعات التى يُتاح لها الآن الانتشار الواسع. وكلنا يعرف كيف تمضى هذه الأمور فى ساحتنا الثقافية المريضة التى اختلط فيها الحابل بالنابل، وضاعت فيها القواعد والأعراف والأصول، وتُركت الأبواب مفتوحة على مصاريعها للعلاقات العامة، والمنافع الشخصية، وأمراض الشللية والفساد والتخلف، وكل واحد منها كفيل بالقضاء على أى أمل فى إصلاح الموازين، واستقامة الأحوال المائلة. لكننا مهما زادت الصعاب وتفاقمت المشكلات، مصممون على أن تعود الحياة الثقافية فى مصر إلى سابق عهدها، طليعة للثقافة العربية، وحاملة شعلة النور لهذه الأمة التى طال شوقها للنهوض.

من الأشياء التى التزمت بها أيضاً الأخذ بمنهج يستفيد من التقدم الحادث فى مجالات النقد والإبداع فى العالم، لكنه فى الوقت نفسه يقوم على أساس ثقافة عربية، بمعنى أنه ينهض فوق أعمدة ثلاثة، أولها تراثى مستنير، وثانيها نهضوى حديث، وثالثها آنى متطور. ومن خلال هذه الرؤية أحاول، قدر الاستطاعة، قراءة النص، والوقوف على الجوانب الفاعلة فيه، ودوره فى تطور فن القصة القصيرة وازدهاره فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

وأرجوأن أكون، بهذه الكتابات النقدية التطبيقية قد غطيت جانباً ولوضئيلاً، من فنون الكتابة العربية الحديثة.

والله ولى التوفيق

د. حامد أبوأحمد

مصر الجديدة في ٢٠٠٣/٨/١٦

ملامح البطل

في القصة القصيرة المصرية

لا تهدف هذه الدراسة إلى الإحاطة بكل ملامح البطولة فى القصة القصيرة المعاصرة، لأن هذا الموضوع بطبيعته يستعصى على التحديد والتأطير. فهناك حالياً مئات ـ بل آلاف كما ذكر أحد رواد هذا الفن وهوالدكتور يوسف إدريس فى حديث تليفزيونى ـ من الكتّاب يزاولون هذا الفن فى أنحاء العالم العربى. ولكل واحد من هؤلاء عالمه الخاص وواقعه الذى يختلف كثيراً عن واقع الآخرين. بل إن العالم الخاص لكل كاتب على حدة قد يختلف من وقت لآخر حسب المواقف والطبيعة والمزاج.

ولا تهدف هذه الدراسة أيضاً إلى التغلغل فى بحور الزمان والمكان فتحاول البحث عن ملامح البطل منذ أن بدأ هذا الفن غضاً طرياً فى لغتنا العربية فى العقود الأولى من هذا القرن حتى الآن، وإنما سوف تضع لنفسها حدوداً زمانية ومكانية : فمن ناحية الزمان سوف نقتصر على السنوات العشر الأخيرة أى منذ منتصف السبعينيات

* كتبت هذه الدراسة فى ١٤ سبتمبر عام ١٩٨٧م.

تقريباً إلى الآن. وهذه هى الفترة التى شهدت تحولات هائلة وسريعة ومتعاقبة فى حياة الإنسان المصرى والعربى ؛ فمن هزيمة ١٩٦٧ المنكرة وآثارها السيئة، إلى انتصار العاشر من رمضان (أكتوبر ١٩٧٣)، إلى الانفتاح والتحول بالكامل تجاه المعسكر الغربى، إلى الصلح مع إسرائيل وما تلاه من تطبيع العلاقات، بالإضافة إلى البترول ودوره الهائل فى تحويل منطقة الجزيرة العربية والخليج وبعض البلدان العربية الأخرى إلى بؤرة الاهتمام الأولى فى العالم العربى. وقد كان لهذه التحولات الضخمة أثر كبير فى خلق قضايا جديدة أصبح لها طابع الإلحاح على وجدان الإنسان المصرى والعربى. وإذا أضفنا إلى ذلك الحرب الأهلية اللبنانية والحرب العراقية – الإيرانية، لأدركنا كم وكيف التحولات التى شهدتها ومازالت تشهدها هذه المنطقة.

ولو أن هذه الدراسة حاولت الإحاطة بملامح البطل فى القصة العربية خلال المدة الزمنية المحددة لاحتجنا إلى مئات الصفحات لإعطاء الموضوع حقه من الدرس والبحث والتقصى، ومن ثم يأتى عنصر المكان كى يضع هذه الدراسة فى إطارها المحدد فتقتصر على ملامح البطولة فى القصة القصيرة المصرية. وبعد كل هذا التحديد يأتى تحديد آخر – ذكرنا أسبابه فيما سبق – هو أننا سوف نركز على الخطوط العامة البارزة، أى سوف نحاول البحث عن أهم الملامح التى جدت خلال السنوات الأخيرة نتيجة التحولات التى تحدثنا عنها من قبل.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن فن القصة خلال العقود الأخيرة، قد تعرض فى العالم كله لعمليات تجريبية متوالية، حولته بصورة جذرية، فى أغلب الأحوال، من فن تقليدى يقوم على السرد والحكاية إلى فن ثورى يعتمد التجريب أساساً للعمل حتى إذا أخذت التجربة شكلها المطلوب حدث لها نوع من الاستقرار وأصبح لها حضور واضح فى عالم الإبداع. وقد أدى هذا التجريب المتواصل إلى حدوث تنوع ضخم فى الإنتاج اختلف بشكل كبير من كاتب إلى آخر حسب قدرة كل كاتب وسيطرته على أدواته الفنية واللغوية. وكان للأجيال الأخيرة فى مصر والعالم العربى دور متميز فى هذا المجال، حيث استطاعوا مواكبة الحركات التجديدية فى العالم وخرجوا علينا بفن جديد فيه قدر عظيم من الأصالة والابتكار والإضافة إلى الرصيد العالمى لهذا الفن. وقد بنى هؤلاء على ما سبق من تجديد وتطوير فى البناء الفنى للقصة المصرية

القصيرة، واستفادوا من عناصر التجديد في التكنيك، وأصبحت لديهم الجرأة على استخدام الأدوات المبتكرة وتطويرها، وكلها تعتبر ثورة على الأشكال التقليدية التى كانت سائدة فى عقود سابقة على عقد الستينيات. ذلك أن هذا العقد (الستينيات) كان يُعتبر، بحق، من أهم عقود التجديد فى هذا الفن على مستوى العالم كله فى أوربا وأمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية، وعندنا هنا فى مصر وفى العالم العربى. وأذكر فى هذا الصدد أن كتَّاب إسبانيا فوجئوا فى بداية الستينيات بنمط جديد من القص جاء إليهم من أمريكا اللاتينية، لدرجة أن كبار كتَّابهم فى تلك الفترة مثل ميجيل دليبيس وجدوا أنفسهم أمام خيارين : إمَّا أن يسايروا الموجات الجديدة التى كانت بمثابة ثورة على الشكل التقليدى أوالتى اختفت فيها تماماً عملية التفرقة بين الشكل والمضمون، وإمَّا أن يحكموا على أنفسهم بالتجمد والتقوقع والوقوف عند مرحلة معينة فات أوانها. وكما يذكر الدكتور سيد حامد النساج فإن ملامح هذه الثورة بدأت عندنا فى مصر فى أوائل الستينيات فى قصص نجيب محفوظ، وبعد عام ١٩٦٧ فى قصص يوسف إدريس وإدوار الخراط ومحمد حافظ رجب وغيرهم من كتَّاب القصة فى الستينيات ثم من جاءوا بعدهم فى السبعينيات[١].

إذن فنحن أمام كم هائل من التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لا يمكن لأحد ـ مهما بلغت درجة برمه بهذا النهج ـ أن يغفلها، وأمام كم هائل أيضاً من التجارب فى التكنيك وفى اللغة وفى الأسلوب. وبعد ذلك، أو بالأحرى قبل كل هذا هناك الواقع الذى يبنى الكاتب على أساسه عالمه القصصى. وهذا الواقع زاخر بشتى الصور والمواقف والأحداث التى يلتقطها حس الفنان المرهف ويحولها إلى واقع آخر تعتمد درجة قربه أوبعده عن العالم الأصلى على قدرة الفنان وما لديه من أدوات يستخدمها فى صياغة عالمه الجديد وتشكيله. ولعل أفضل تعبير عن صلة الكاتب بالواقع هو ما عبر عنه الروائى الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز فى حوار له رداً على سؤال يقول : لقد قلت إن أى قصة جيدة لابد أن تكون تعبيراً شعرياً عن الواقع. هل يمكنك أن تشرح هذا المفهوم ؟ . فأجاب ماركيز : نعم، أنا أعتقد أن القصة تمثيل محسوب للواقع. إنَّها نوع من لغز العالم. إن الواقع الذى يُطرح فى قصة مختلف عن واقع الحياة، بالرغم من أنه يعتمد عليها، وذلك على نحوما يحدث فى الأحلام[٢].

فى إطار هذه القيم الثلاث (التحولات الضخمة فى مصر والعالم العربى، وعمليات التجديد فى البناء الفنى للقصة، والواقع الزاخر بشتى الصور والمواقف والأحداث) سوف ندرس ملامح البطل فى القصة المصرية القصيرة خلال السنوات الأخيرة، معتمدين فى الأساس على منهج انتقائى يقف عند بعض الخطوط العامة ويختار من الأمثلة ما يدل عليها.

نجيب محفوظ والوعى بحركة المجتمع :

من أهم ما تميز به الكاتب الكبير نجيب محفوظ أنه، منذ أن بدأ الكتابة فى الثلاثينيات من هذا القرن، استطاع أن يواكب بوعى شديد وبصيرة نافذة كل ما يحدث من متغيرات وتحولات تاريخية واجتماعية. ومن ثم نجد لكل مرحلة أبطالها فى قصص نجيب محفوظ الطويل منها والقصير. وإذا كانت المرحلة الأخيرة - التى نتحدث عنها - قد شهدت ظهور أنماط جديدة من العلاقات والأشخاص فقد لجأ نجيب محفوظ إلى التعبير عن هذه الأنماط الجديدة فى كثير من قصصه. وحتى لا نتوه فى زحامها جميعاً فسوف نتوقف عند مجموعة واحدة هى مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» التى ظهرت طبعتها الأولى عام 1979, وبها قصص كُتبت خلال المرحلة الأخيرة وقصص أُخرى كُتبت فى مراحل سابقة وتُعبر عن أنماط أُخرى من العلاقات ومن ثم فإننا لن نتوقف عندها. وفى المجموعة ثلاث قصص بالتحديد هى «نور القمر و أهل القمة والحب فوق هضبة الهرم» تعبر خير تعبير عن الملامح الجديدة التى ظهرت فى المجتمع خلال عصر الانفتاح. ففى هذه القصص نجد الأبطال يعبرون إمّا عن السقوط والانهيار والتخلى عن المبادئ والاندماج فى التيار الجارف والانهزامية (قصة نور القمر)، وإمّا أن تكشف القصة عما حدث من تغير فى البنية الاجتماعية، وصعود طبقات وهبوط أُخرى، وما أدى إليه ذلك من تغيير لمفاهيم المثل والقيم والمبادئ التى ظلت تحكم حركة المجتمع خلال فترة طويلة سابقة. وفى هذه القصة يضعنا نجيب محفوظ وجهاً لوجه أمام البطل الانفتاحى، وأبرز مثل لهذا النوع هوقصة أهل القمة . وهناك نوع آخر من القصص يكشف عن الأزمة الطاحنة التى يعانى منها الشباب فى المجتمع ومنها قصة «الحب فوق هضبة الهرم» .

ومما يجدر ذكره أنى أجريت منذ فترة قصيرة حواراً مع الأستاذ نجيب محفوظ وطرحت عليه سؤالاً حول : كيف استطاع أن يزاوج خلال المرحلة الأخيرة بين مجموعة من الاتجاهات من بينها استلهام التراث فى روايات مثل ليالى ألف ليلة وليلة و رحلات ابن فطومة، والوعى باللحظة الحاضرة فى قصص الحب فوق هضبة الهرم و يوم مقتل الزعيم فضلاً عن اتجاه ثالث يعود فيه نجيب محفوظ إلى الذاكرة وينسخ منها خيوط عالم غريب فيه من الإبهار قدر ما فيه من الدهشة. فهل كان نجيب محفوظ على وعى بكل مراحله، وبكل هذه الاتجاهات فى مرحلة واحدة؟ ورد نجيب محفوظ : أنا عارف ماذا أكتب هنا، وماذا أكتب هناك لكن ليس هناك تخطيطاً. لم يأت هذا نتيجة تخطيط. ثم أضاف : يعنى مثلاً فى الحب فوق هضبة الهرم أنا أفكر فى مشكلات الشباب وأصطدم بها فيتحول هذا إلى عمل فنى. وأحياناً أزهد فى الرؤية المباشرة ففضلت الدخول إليها من باب ألف ليلة وليلة تسألنى لماذا فعلت ذلك ؟ لا أستطيع أن أعطيك إجابة .

وإذا توقفنا قليلاً عند مضمون هذه القصص الثلاث فى مجموعة الحب فوق هضبة الهرم سوف نجد القصة الأولى نور القمر بطلها ضابط فى الجيش أُحيل إلى المعاش وهوصاغ فى الخامسة والأربعين من عمره، خدم فى السودان والصعيد والسلوم، وكان طوال عمره جامح الأهواء، مغرماً بالنساء، سيئ السمعة. أمَّا نور القمر فهى امرأة ناضجة فى الثلاثين من عمرها تغنى فى كازينو الواق واق . وفى بداية القصة جعل الضابط يتساءل : كيف الوصول إلى نور القمر ؟ وهكذا أخذ يحاول الوصول إليها، وكان عقله يحاوره أحياناً : انسحب من التجربة كلها قبل أن يدهمك القضاء لكنه كان يحلم بالنجاة وهو يتدحرج نحوالهاوية، ولم تعد أى قوة قادرة على صده، حتى سقط تماماً فى حبائل المهربين وتجار المخدرات ولأول مرة امتلأ جيبه وصار له حساب فى البنك، ولكن حياته مضت خواء وقلبه معذب وهويتساءل : هل أستطيع أن أواصل الحياة بخواء شامل وقلب معذب ؟ وهكذا يصبح هذا الضابط المتقاعد مثلاً للانهزامية والانتهازية والسقوط.

أمَّا البطل الانفتاحى فنجده فى قصة أهل القمة . وتدور القصة حول أسرة ضابط الشرطة محمد فوزى الذى يعيش وسط قبيلة من النساء : سناء زوجته، وكريماته

الثلاث أمل وسهير ولمياء، وزهيرة شقيقته وكريمتها سهام. وبالطبع فإن زهيرة وسهام تعيشان معهم بلا ترحيب سواء بسبب الزحام أوبسبب الوضع الاقتصادى المتأزم حيث دخل الضابط بصفته موظفاً فى الحكومة قليل ولا يكاد يكفى متطلبات الأسرة. وتبدأ علاقة الضابط بالنشال زعتر النورى منذ أن ضبطه متلبساً بجريمة سرقة وأدى ذلك إلى دخوله السّجن. وتتوالى الأحداث حتى يصير زعتر النورى هذا أحد الوجوه الانفتاحية الجديدة التى أثرت ثراءً فاحشاً بفضل التجارة فى البضائع المستوردة قانوناً المهربة فعلاً. وتنتهى القصة بلجوء سهام ابنة أخته إليه بعد أن سدت فى وجهها السبل مع خالها فألحقها بعمل فى كشك يملكه فى الإسكندرية بأجر بسيط ونسبة من الأرباح. وهذه القصة ـ كما يقول الدكتور حلمى بدير ـ تكشف عن الخلل الذى حدث فى البنية الاجتماعية، وتذبذب الرؤية الواضحة أمام محمد فوزى الذى يمثل رقابة القيم المتوارثة، كما يمثل رقابة القانون. وقد أدى هذا الخلل الذى حدث فى البنية الاجتماعية إلى خلل أيضاً فى مفهوم القيم، ومفهوم القانون. فالمادة كانت وراء رفض زواج سهام من شاب فى مثل تعليمها وطبقتها، والمادة أيضاً هى التى حولت المفاهيم القانونية من تهريب إلى استيراد ومن رشوة إلى "عمولة ومن شكوى الظلم إلى حقد أو موتورية، وتستر الكبار وراء اللصوص، أوعلى حد تعبير زعتر كل كشك يكمن وراءه رجل مهم يحميه من بعيد(٣).

أما القصة الثالثة الحب فوق هضبة الهرم فيضعنا الكاتب مع أول جملة أمام محورها الرئيسى أريد امرأة، أية امرأة ذلك أن البطل هنا مأزوم، ومشكلته فى الأساس مشكلة جنسية أصابته بالهوس حتى باتت أى مشكلة سواها ترفاً ولهواً وسخفاً (القصة ص ١٤٦) (وقد انقلبت هذه المشكلة عنده إلى وحش ذى مخالب وأنياب وخلقت منه كائناً جنسياً خالصاً ذا حواس جنسية وأخيلة جنسية وآمال جنسية وأحلام جنسية. ومع ذلك فهوأبعد ما يكون عن الاستهتار والمجون، وهو رافض للإباحية وفلسفاتها، ويروم الحياة الشرعية المستقرة (القصة ص ١٤٧) ويدلف نجيب محفوظ بعد ذلك مباشرة إلى التعريف بالبطل : يدعى على عبد الستار، فى السادسة والعشرين من عمره، موظف بالشركة أ. د. س، ولد مع الثورة، وناهز الحلم عام ١٩٦٧ المشئوم. ونال ليسانس الحقوق عام ١٩٧٤، والتحق بالشركة عام ١٩٧٥ وتمضى

القصة فتعرفنا أنه أحب زميلة له فى العمل، موظفة جديدة، ليسانس آداب اسمها رجاء محمد، ثم اتفقا على الزواج، ولكن من أين لهما تكاليف الشبكة والمهر والفرح، فضلاً عن مشكلة المشاكل الشقة. وقد اهتديا إلى حل هوالزواج فى السر واللقاء فى بنسيون ولكن هذا أدى إلى حدوث فضيحة فى العمل، وأخيراً أعلنا عن الزواج فأحدث دهشة فى كل مكان وهتفت به أمه غير معقول أن تفعل ذلك من وراء ظهورنا... أنت أحمق، وهى أيضاً حمقاء. لولا ضيق شقتنا لدعوتك للإقامة معنا (القصة ص ١٨٩). أمَّا بيت زوجته فقد اجتاحه حريق. وأخيراً أخذا يفكران فى الهجرة، فقد كانت _ ومـــازالت _ هى الأمل الذى يراود شباب الأجيال جيلاً بعد جيل خلال السنوات الأخيرة. ولكن لأن عذابه لم يبرد مضى بها ذات مساء لا يخلومن دفء إلى هضبة الهرم، وجاء شرطى فدس فى يده ورقة من فئة الخمسة والعشرين قرشاً عرفها على ضوء بطارية وردها إليه قائلاً " :مقامك جنيه على الأقل . وتنتهى القصة بجملة ذات دلالة كبيرة تقول : وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفاً بكف .

كان الخلل الهائل فى البنية الاجتماعية "هوالمسئول الأول عما حدث من تفسخ للقيم وركون إلى اللامبالاة والسقوط والانتهازية كما رأينا فى القصة الأولى، كما كان المسئول عن صعود طبقات فى أدنى درجات السلم الاجتماعى إلى أعلى درجاته فى لمحة عين وأدى هذا إلى خلخلة ضخمة فى بناء العلاقات. وصارت الطبقة المتعلمة هى أسوأ الناس حظاً فى الحياة الجديدة لأنها هى الطبقة الوحيدة المرتبطة بالحكومة وبالوظيفة الحكومية على نحوما رأينا فى القصتين الثانية والثالثة اللتين تكونان حلقتين متتابعتين فى سلسلة واحدة. فالخلل الذى أحدثه الانفتاح هوالذى صعد بالطبقات الدنيا، وجعلها قادرة على كل شئ، بينما هبط هبوطاً حاداً بالطبقة المتعلمة التى كـانت _ ومـا زالت _ مؤهلة نظرياً على الأقل لأن تمثل الطبقة البورجوازية الحقيقية فى المجتمع.

وقد ظهرت هذه المشكلة فى أعمال الأجيال التالية لنجيب محفوظ، بتنويعات مختلفة (من بينها بعض تنويعات الغربة كما سنرى فيما بعد) نذكر من بينها هنا _ على سبيل المثال لا الحصر _ قصة كشف المستور وهى أول قصة فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم للقصاص أحمد الشيخ التى صدرت عن دار المعارف بالقاهرة

عام ١٩٨٤ ويبدأ أحمد الشيخ هذه المجموعة بإهداء دال يقول : لمصر المستقبل، والناس وأمل دنقل، شاعر مصر الساكن فى قلوبنا، شاهد وشهيد سنوات الاستهلاك، الاستمساك. وزمان الاستنفاع، الاستنطاع، الزهد، أمل. من قبله صلاح والطاهر وسرور. ولماجدة الشيخ أم هشام وسها وشريكتى فى الأيام الصعبة .

تأتى أول قصة فى المجموعة كشف المستور فتُعبِّر عن رؤية الكاتب لهذه الأيام الصعبة عن طريق مقابلة بين شخص تعلم وحالته فقر لكنه يحاول إخفاء وضعه الصعب خلف قناع مزيف من الكبرياء وبين شخص آخر (أخوه الأصغر) لم يتعلم أوفشل فى الدراسة لكنه رسم لنفسه طريقاً آخر يمكنه من الفسحة والعشاء فى مطعم ودخول السينما بينما الأول لا يكاد يجد فى نفسه القدرة على تحقيق شئ كهذا مما يجعله يتحدث عن فساد الدنيا وانقلاب موازين الكون، وعن سيادة الغباء وضياع العقل وعن الخراب فى نفوس البشر. وأهم ما فى القصة هوبناؤها الفنى الذى يجعل من السخرية عنصراً هاماً فى الكشف عن مواطن الخلل، بالإضافة إلى براعة المؤلف فى إسناد مهمة السرد إلى هذا الأخ الأصغر الذى ينقل إلينا انطباعاته وأحاسيسه من وجهة نظره هوشخصياً التى تبدوفى ظاهرها، فى غاية السذاجة، لكنها من الأعماق تعبر عن رؤية المؤلف الساخرة للأوضاع التى صرنا إليها. فمثلاً عندما ذهبا مع أسرة كل منهما إلى المطعم وأخذوا يطلبون الكباب يقول السارد : نحن حتى هذه اللحظة لم نكن نفكر فى الحساب... على الأقل لم أكن أفكر فى الحساب، أنا رجل نزيه أحب أن أنزه أولادى فماله هو.. يتغير لونه فجأة ويصبح فى لون الكبدة الكندوز... طبعاً هى مسألة فلوس (ص ٧). وفى موضع آخر من القصة يقول : (أنا عندى دم) لذا أؤكد له أنه فاشل ولكن بغير حوار منطوق، وهذا حقى، أن أزيد فى التأكيد أنه لم يفلح، فهذا منطقى مع أخ مثله، يشترى الكتب ويرصها ولا يعرف أن الدنيا شئ آخر غير المكتوب فى هذه الكتب (ص ٩)، وعند الحساب همهم المثقف وغمغم فى خفوت عاجز : ح.. حا.. حاسب. ولكن الآخر بهدوء مسرحى أخرج حافظة نقوده، وبإشارة من طرف إصبعه جاء الرجل مهرولاً ليحصل على الحساب، بينما كان ينظر (الآخر الأصغر) للشاعر الفاشل ولا يتكلم. فهذه القصة ـ كما نرى ـ بأسلوبها الساخر فيها إدانة للوضع الذى جعل الشاعر أو الأديب أو المثقف أوالمتعلم بعامة عاجزاً عن تحقيق

أدنى رغبة من رغباته الطبيعية، ناهيك عن الزواج والشقة والسيارة وما إلى ذلك مما أصبح عند الكثيرين حلماً من الأحلام التى لا تتحقق بحال بينما كل هذه الأشياء عند الطبقات الجديدة غير المتعلمة لعبة يتسلون بها فى كل حين.

ملمح الغربة

هذا الخلل فى البنية الاجتماعية كان بمثابة مقدمة لظهور هذا الملمح بقوة فى أعمال الكتّاب منذ السبعينيات إلى الآن. ويظهر هذا الملمح فى مستويات مختلفة ومتعددة : فقد يلجأ البطل إلى الغربة هروباً من الوضع المتأزم الذى يعيش فيه، فيبحث عن السفر بأى وسيلة عله يجد فيه حلاً لمشكلته. وأبرز مثَلٌ لهذا النوع قصة الفتاة ذات الوجه الصبوح من مجموعة احتضار قط عجوز "لمحمد المنسى قنديل التى صدرت عن مختارات فصول أول يوليوعام ١٩٨٦ وبطلة القصة سعدة فتاة ريفية ساذجة كان لديها بقرة باعتها حتى تسافر إلى دولة خليجية وتعمل فى أى شغلانة ، وذهبت إلى المطار ـ ومعها طفل صغير يودعها ـ فوق ضهر القطار، وهى نفس الطريقة التى سيعود بها الطفل بعد توديعها (ص ٩٤) . وقد التقت فى الطائرة بأُجراء مثلها ذاهبين للبحث عن عمل، أى عمل، تعرّفت من بينهم على شاب اسمه مرعى، باع جوز معيز وأربع بطات وعشر فرخات وثلاثة ديوك، ويجى متين بيضة واستلف فوق دا ودا (ص ١٠٧) حتى يمكنه السفر. وبعد أن وصلوا إلى مطار بلد الغربة أخذت تنتظر حتى عثر عليها رجل يرتدى ثوباً أبيض فاقتادها حتى واقعها رغم أنفها فى الصحراء وتركها وحيدة مكلومة تلم شعثها وجسدها المنهك حتى جاء رجال الشرطة وأدركوا أنها حالة اغتصاب وأعادوها إلى بلدها. وقد يأتى الهروب نتيجة حالة ضغط غير مادية بل اجتماعية مثل قصة فقرات من حياة سعد فضل من مجموعة الحب والانتظار وقصص أُخرى للقاص شمس الدين موسى، وهذه المجموعة صدرت عن سلسلة الإبداع العربى بالهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٣ فقد جاءت هجرة سعد فضل إلى اليونان ثم إيطاليا وأخيراً تونس بسبب عدم احترام زوجته وأولاده له. فلم تكن هجرته إذن للبحث عن الثروة لأن زوجته ثرية وإنما كانت تخلصاً من وضع سئ وبحثاً عن شيء آخر يفتقده فى حياته مع زوجته وأولاده.

وقد تنطوى الغربة على حل فعلى لمشكلة صعوبة العيش فى مصر. وسوف نختار مجموعة «الحنان الصيفى» للقاص أحمد الشيخ للتدليل على ذلك. وهذه المجموعة صدرت عن مختارات فصول فى أول مارس ١٩٨٧، وبها ثلاث قصص تتناول هذا الموضوع هى الحنان الصيفى و كلاب السيجة و وليمتان. وكالعادة يلجأ أحمد الشيخ إلى إحداث مقابلة بين شخصية أخوين أوصديقين "كى يعكس من خلالهما أنماط العلاقات الجديدة، والفروق الطبقية المستحدثة، وتغير الأوضاع. ففى قصة الحنان الصيفى يلتقى الصديقان بعد سنوات طويلة من البعد : أحدهما يعمل فى دولة عربية يأتى فى أجازة الصيف ومعه سيارة حديثة الطراز، وقد اشترى شقة تمليك، بينما الآخر الذى فى مثل وضعه مازال يعانى من الفاقة والحرمان. وهويعانى من الفاقة لأنه لم يسافر، هذا شئ ولأنه ليس تاجراً أوصاحب صنعة. ولهذا يقول له الآخر:

كنت قد احتملت اغترابى طوال تلك السنوات كى أشعر بالراحة بعد المجيء. خاب رجائى. تصور أشترى شقة تمليك، وأدفع فيها دم قلبى، وأكتشف أن جيرانى سباك، وترزى قمصان، وصاحب كشك سجاير، تصور كيف دفع أمثال هؤلاء الناس ثمن الشقة التى حصلوا عليها، بينما لم يخرج أيهم من البلد ؟ إننى فى حيرة (ص ١٦).

أما قصة وليمتان فنجد فيها أيضاً مقابلة بين حالة عادل الدرمللى الذى سافر وأصبح يركب سيارة فارهة ويقدر على الكثير وحالة صديقه عبد الونيس الذى لم يسافر، ومازال يعيش فى حارة بائسة ببولاق الدكرور. أمّا زوجته نادرة فقد حاولت فى بداية اللقاء مع عادل الدرمللى، عندما صحبهما على فندق شيراتون لتناول طعام الغداء أن تظهر بمظهر الطبقات الراقية ولكن الحال انكشف عندما قام الدرمللى بتوصيلهما فى النهاية واضطروا لعبور مزلقان بولاق الدكرور وذهب معهما لشرب الشاى فى مسكنهم البائس. وفى قصة كلاب السيجة يبرز السفر حلاً لمشكلة الشيخ عمران لكنه لم يسافر واستنام للعب السيجة أمام مصطبة أحد الدكاكين فى القرية.

وتأتى الغربة أحياناً تعبيراً عن الخواء الروحى الذى يحس به الشخص فى بلده فيطلب الراحة النفسية فى بلد آخر، وذلك على نحوما نرى فى قصة بهاء طاهر «بالأمس حلمت بك» المنشورة ضمن مجموعته التى تحمل نفس الاسم، والتى صدرت عن مختارات فصول عام ١٩٨٤ وبطل القصة يعمل فى بلد أجنبى (أوربى هذه المرة)، ويقابل بالصدفة فتاة من بنات البلد كل يوم تقريباً لأنها تسكن فى نفس

الحى وتركب نفس الأتوبيس. وهويعانى من الغربة والاغتراب ويحاول أن يستنبت بستاناً فى صدره عن طريق كتاب يقرأه عن التصوف ويتبادله مع صديق آخر له اسمه كمال يعيش فى مدينة أخرى. والمحور الرئيسى للقصة هو الخواء الذى يسيطر عليه وعلى صديقه كمال ويفقدهما القدرة على التأقلم والانغماس فى البيئة الجديدة. أما الفتاة فكانت هى الأخرى تعيش خواء من نوع آخر ولهذا فضلت الانتحار. وتتميز القصة بما فيها من أوصاف شاعرية، وهى خاصية مهمة صارت من سمات الأسلوب فى أعمال الأجيال الأخيرة. يقول فى صفحة ٨ : كان الثلج على الرصيفين عالياً يمتد بساطه ناعماً ولامعاً على جانبى الطريق الأسود المغسول، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة وينقط أوراق الأشجار القليلة التى تحتفظ بخضرتها بزهور منيرة .

وهناك قصص تعزف على وتر الغربة فى حد ذاتها باعتبارها إحدى الظواهر المهمة التى جدّت فى حياة المصريين خلال السنوات الأخيرة، فاضطروا للسفر والانتشار فى كل مكان بل والهجرة فى كثير من الأحيان بحثاً عن وضع أفضل أوحياة أفضل. من هذه القصص قصة العودة لمحمد جبريل التى نشرت فى مجلة أكتوبر فى أكتوبر ١٩٨٥، وتصدرت فيما بعد مجموعة هل ؟ التى نشرت فى مختارات فصول فى أول يوليو ١٩٨٧ . فى هذه القصة يقدم لنا محمد جبريل تجربة مسافر عائد يمور داخله بالهواجس والمشاعر وتناوشه أحداث الأيام الأخيرة، ثم يستخدم المؤلف تكنيك الفلاش باك والتقطيع السينمائى حتى ينقل إلينا بعض تجاربه فى الغربة وصلاته مع الناس والأصدقاء وأصحاب العمل، وأخيراً نصحوعلى وجوده مرة أخرى فى المطار، وقد بدا له مغايراً للمرات السابقة، فقد رأى مجموعة من السائحين الإسرائيليين ينتظرون حقائبهم. تأمل الاسم ورقم الرحلة ٥٧٦ تل أبيب. فتساءل فى نفسه : تل أبيب ؟. والقصة يلفها الغموض الشفاف الذى يغلف فى العادة قصص محمد جبريل، خاصة عندما تستند القصة على فكرة معينة أوتحاول بناء عوالم أسطورية.

ونأتى أخيراً على تنويع آخر من تنويعات قصص الغربة هوأن هذه الظاهرة الجديدة قد أثرت فى ظهور نوع من القصص ينقل إلينا نتفاً من تجارب وأحداث تقع

فى بلاد أخرى ومجتمعات مختلفة عنا. وهذه القصص فيها إثراء لعالم الكاتب ولرؤيتنا لهذه المجتمعات. من هذه القصص قصة بيع نفس بشرية لمحمد المنسى قنديل التى نشرت ضمن مجموعته التى تحمل نفس الاسم وصدرت عن روايات الهلال فى ١٥ أغسطس ,١٩٨٧ ففى هذه القصة نجد مصطفى الذى يعمل مدرساً فى إحدى مدارس دولة خليجية ويعيش فى بيت تجرى فيه الفئران يفاجأ ذات يوم بفتاة تدخل بيته محتمية من مطاردة الحرس الخصوصى للشيخ بن غانم، ممن يطلق عليهم كلب الشيخ . الفتاة فليبينية تدعى ماتيلدا وكانت تعمل فى قصر الشيخ بصفتها جارية من جواريه يمارس معها الجنس بطرق عنيفة وشاذة تحت سمع وبصر زوجته التى لا تستطيع الاعتراض على حياته الماجنة. وتتضح فى هذه القصة، وفى غيرها من قصص محمد المنسى قنديل خصائص الأسلوب الجديد الذى يحاول الإحاطة بكل التفاصيل البرّانية والجوّانية فى لغة شاعرية محلقة وعبارات مختارة بدقة وإحكام. إن المنسى قنديل، فى قصة بيع نفس بشرية "يمضى موغلاً فى أدغال وأوحال هذا المجتمع العربى الخليجى الذى تدور فيه الأحداث، كما يتوغل أيضاً فى دهاليز النفس البشرية حتى يكشف عمّا هوغريزى ووحشى فى الإنسان، ذلك الإنسان الذى لا يتورع من إطفاء أعقاب السجائر فى لحم امرأة بضة قبل أن يمارس معها الجنس قهراً واغتصاباً مستغلاً حاجتها إلى المال والعمل من أجل سد الرمق.

نحن وإسرائيل

كان لمعاهدة الصلح بين مصر وإسرائيل أثر فى ظهور موضوعات قصصية جديدة تتخذ من هذه العلاقة الجديدة محوراً للعمل الفنى. وسوف نأخذ أمثلة لذلك أربع قصص هى الوداعة والرعب لمحمد المنسى قنديل، و العودة و تكوينات رمادية لمحمد جبريل، و عكس الريح ليوسف أبورية. وفى حين تركز قصتا محمد جبريل (من مجموعة "هل ؟) على عنصر المقاومة بصفتها الطريق الوحيد للحيلولة دون الضياع وفقدان الهوية، نجد قصة محمد المنسى قنديل (من مجموعة بيع نفس بشرية) تركز على نمط العلاقة بين أفراد المجتمع المصرى وأفراد المجتمع الإسرائيلى وهى علاقة مستحيلة لأن المصريين لم ينسوا شهداءهم، ولأن العداء طبيعى وعميق بين الجنسين. ولهذا كانت كلمات النهاية (فى مشهد لقاء أخير بين

الفتى المصرى والفتاة اليهودية) مال نحوها وأحس بشفتيها الباردتين وهما تندسان بين شفتيه. اصطدمت أسنانهما. وفى اللحظة التى مد فيها أصابعه إلى جيب بنطلونه كانت اللحظة التى أخرج فيها النصل وسار به عبر مساحة الفراغ التى تفصل بينهما. اللحظة التى كان يغرسه فى لحم صدرها. فى نفس اللحظة أحس هوبنصلها الحاد وهوينغرس فى لحمه فى نفس المكان تقريباً (ص ١١٢). إذن فالتلاقى مستحيل والتطبيع مستحيل وكل ما يحدث إنما هومحاولات لالتقاط الأنفاس. أما محمد جبريل فى "تكوينات رمادية فيرى البعبع الإسرائيلى أيضاً فى كل مكان : تحت بئر السلم، أوتحت عامود النور، أويتسلقون المواسير. أى أنهم قادمون من كل مكان وعلينا أن نتأهب لمواجهتهم ومقاومتهم قبل أن يستفحل خطرهم ولا نقدر على المواجهة. وتأتى قصة يوسف أبورية فتكشف عن جانب آخر هوما كان للمعاهدة من أثر فى ظهور حالات توتر واضطراب فى المنطقة العربية بين العرب بعضهم بعضاً. ذلك أن القصة عكس الريح ، والتى نشرت ضمن المجموعة التى تحمل نفس الاسم وصدرت عن مختارات فصول فى أول يونيو١٩٨٧، تحكى جزءاً من حياة مجند شاب فى منطقة مرسى مطروح فى وقت كان القادة فيه يعلنون حالة التأهب ضد ليبيا خوفاً من أن تعمل حاجة ترد بها على المعاهدة (القصة ص ٩٢). وبهذا يشهد الأدب العربى نمطاً جديداً من القص يتناول طبيعة العلاقات بين العرب وإسرائيل وانعكاس ذلك على أوضاع المنطقة بعامة.

قصص التقنيات الجديدة

وهى قصص تقوم أساساً على التجريب، وتحاول رصد الواقع من أى منظور ومن أى جانب سواء من الداخل أم من الخارج، ومن المنظور المستقيم أوالمعكوس، وكل هذا فى لغة جديدة وأساليب متطورة وتقنية مختلفة. وأصحاب هذه القصص يتعاملون مع اللغة وكأنهم فى معمل، يحاولون أن يصلوا إلى قمة التجويد ما استطاعوا، حتى تأتى تعبيراتهم فى كثير من الأحيان شاعرية النسيج محكمة وقادرة على إنتاج مجموعة من الدلالات. إنهم يحاولون إبداع الكلمة كهدف فى حد ذاته، وليست بصفتها فقط وسيلة أو أداة للعمل الأدبى. وقد رأينا أمثلة لهذا النوع من القصص فى مجموعات محمد جبريل (حيث يحاول بناء عوالم أسطورية)، وأحمد الشيخ (حيث

يصوغ نمطاً من العلاقات الجديدة فى أسلوب سردى جديد، ويستخدم فيه الأنا السارد (فى بعض القصص ضمير المخاطب)، ومحمد المنسى قنديل (الذى جعل من لغة القص عنصراً رئيسياً فى البناء الفنى للقصة)، وغيرهم ممن لا يسمح لنا حجم هذا المقال بدراستهم دراسة مفصلة. ويستعين هؤلاء الكتّاب، فى صياغة عالمهم القصصى بأدوات مستعارة من الفنون الأخرى، مثل القص واللصق، والتقطيع السينمائى، والسيناريو, والفلاش باك، فضلاً عن ظهور أصوات متعددة داخل بؤرة العمل القصصى، والتنويع فى استخدام المونولوج الداخلى، والوصول إلى نوع من التساوى بين الكاتب والقارئ حتى ليصبح القارئ وكأنه هوالمؤلف أوالبطل. وفي مثل هذه القصص لا يكون هناك بطل بالمعنى التقليدى المعروف وإنما تقفز أشياء أخرى لتوضع فى بؤرة الاهتمام مثل الأحداث فى حد ذاتها، أوالتقاط جزئية معينة، أوالتركيز على البناء الفنى للقصة، أورسم ملامح عالم أسطورى، أوالرمز إلى موقف ما أووضع ما، أووصف الناس والطبيعة والأحداث من الخارج ووصف أعماق الإنسان من الداخل. وسوف نكتفى بمثال واحد من هذا النوع هومجموعة عكس الريح ليوسف أبورية.

تشتمل مجموعة عكس الريح على أقسام ثلاثة : القسم الأول به ست قصص قصيرة، ولكنها تعتبر حلقات متتابعة فى سلك واحد يضمها جميعاً. والأنا السارد فى القصة يبدأ طفلاً فى القصة الأولى حتى ينتهى فى القصة السادسة شاباً يافعاً يدخل فى علاقة آثمة مع زوجة أبيه التى تصغر زوجها بسنوات طوال. وهذه المجموعة من القصص تقترب من لغة الحكى العادية من جانب السرد والحكاية لكنها تبتعد عنها من جهة تلقائيتها فى التعبير عن مشاعر طفل ريفى ساذج، وطبيعيتها فى التعبير عن حياة الريف. وأبرز مثل لهذه الطبيعية القصة الثالثة وسوسة ، والتى يبدأ الأنا السارد (الطفل) بقوله : أبى هناك فى الزرع مع رجاله، وأنا هنا على الحصير مربعاً أمام طبق الجبن والفلفل المهروس، وهى فى المرحاض تطلق ضراطها الذى يقلب المعدة . (ص ١٦). وتمضى القصة على هذا النحو, فنجد زوجة أبيه فى المرحاض، تحادثه من الداخل : هات رغيفين من المشنة. وأرد عليها : جبت عيش ملدن ، قالت : أسنانى لا تحتمله. قلت لها : أبلله بالماء ". (ص ١٧) وهذا الاتجاه الذى سوف نراه

سمة من سمات أسلوب يوسف أبورية يُذكرنى بما يُعرف فى قصص أمريكا اللاتينية حالياً باسم جمالية القبح وهوأحد اتجاهات ما يُسمى بالواقعية البنائية، ويتمثل هذا الاتجاه فى استخدام الكلمات والجمل العادية الشائعة على ألسنة العامة، والتى يأنف منها الحس البرجوازى المتأنق. وقد دخلت هذه الكلمات والتعبيرات العادية فى نسيج الأسلوب القصصى بهدف جمالى جديد يستهدف غرس رؤية جديدة للواقع وللإنسان وللعالم(٤). كما أن هذه القصص تستخدم تقنيات مرتبطة بالحلم وتيار الوعى. فلا يكاد الأنا السارد يقوم بعمل ما أويقف موقفاً ما حتى يتذكر أمراً حدث له فى مثل هذا المكان أوالموقف. فما إن ذهب الطفل كى يبلل العيش من الحنفية الزنك الموضوعة على فنطاس صغير بحجرتها حتى تذكر ليلة تمدد إلى جوار هذه الحنفية، وصعد أبوه مع زوجته على السرير الموضوع بالحجرة وانسدلت عليهما الناموسية، وعندما أحس أبوه بوجوده شخط فيه شخطة قوية من داخل الناموسية قائلاً : نام نامت عليك حيطة وتردد صوتها اللاذع : دلع عيال (ص ١٨).

والقسم الثانى من مجموعة «عكس الريح» يتكون من أربع قصص منفصلة كل منها عن الأُخرى، هى آخر الليل و حب الزعيم ، و النافذة ، و اقتحام الدار ، لكنها جميعاً تشترك فى أن الحدث فيها هوسيد الموقف، ومن ثم فإن المؤلف يلتقط كل ما يساعد على إجلاء الصورة بحيث تعبر تعبيراً طبيعياً عن وضع شائع ومألوف فى الريف. إنها مجموعة من صور الحياة الريفية الساذجة البسيطة، حتى عندما يتوجه الريفيون البسطاء فى مدارس الريف الابتدائية ويحشرون الأولاد على المحطة من أجل تحية الزعيم عند مروره بالقرية. وفى هذا القسم يبدأ يوسف أبورية فى التعبير عن الأعضاء والصور الجنسية بطريقة فزيولوجية ومكشوفة جداً، وبالأخص فى قصة اقتحام الدار .

ويتوسع يوسف أبورية فى هذا المنحنى الطبيعى الجنسى فى قصص القسم الثالث من المجموعة التى تضم ست قصص أولها «الملاك» وآخرها عكس الريح التى أشرنا إليها فيما سبق عند حديثنا عن الغربة. وهذه القصص تستخدم طريقة السرد العادية على لسان المؤلف، أى بضمير الغائب، وذلك فى القصص الثلاث الأولى وهى الملاك و السجين و حلم أبوعطية القديم ، ثم تعود إلى الأنا السارد مرة

أُخرى فى قصص فى العراء ، و العقاب ، و عكس الريح ، وإن كان الأنا السارد هنا ليس طفلاً كما كان فى قصص القسمين الأول والثانى، وإنما يختلف وضعه باختلاف طبيعة القصة، فهوفى قصة فى العراء صاحب تاكسى يعيش مع زوجته حياة فقيرة بائسة، وفى لحظة يقع عليهم البيت وزوجته تستحم فى طست حمام، فيفاجأ بها عارية تماماً أمام المارة، فيرفع الملاءة التى كان يغطى بها جسده ويلفها حول جسدها العارى. أما القصتان الأخيرتان ,العقاب وعكس الريح، فيأتى السرد على لسان مجند فى الجيش. وفى هذه القصص يصبح التعبير أكثر طبيعية ومباشرة. فهو_ مثلاً _ فى قصة العقاب يبدأ هكذا : لم يعد من الممكن أن أحبس البول أكثر من هذا، نفضت البطانية السوداء عن جسمى الدفآن... إلخ (ص ٨٤)، كما يقول بعد ذلك بسطور : وعدت ألملم نفسى والبول المحبوس داخلى يؤلم فخذى (ص ٨٤)، وهكذا تمضى القصة على هذا النحووتقابلنا فيها فقرات فى غاية المباشرة، ولكنها أصبحت تشكل عنصراً مهماً من عناصر البناء الفنى فى قصص يوسف أبورية.

الهوامش

١ – انظر سيد حامد النساج ، الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية مجلة فصول المجلد الثانى ، العدد الرابع , يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٢ . ص ١١٨ .

٢ – بلينيو ميندوثا ، محادثات مع جابرييل جارثيا ماركيز، دار نشر بروجيرا ، يناير١٩٨٣ ، برشلونة، ص ٤٨ .

٣ – انظر حلمى بدير، القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مجلة فصول، العدد المذكور، ص ٨٨ .

٤ – انظر مقالنا بمجلة العربى عدد أكتوبر ١٩٨٧ تحت عنوان فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية .

اتجاهات القصة القصيرة المصرية

(دراسة تطبيقية عن العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة «الثقافة الجديدة»)

من قراءتى للقصص المنشورة فى العدد ١٥، ١٦ من مجلة الثقافة الجديدة وعددها ثمان وأربعون قصة لأجيال مختلفة من الكتاب ازددت اقتناعاً بالفكرة التى لم أتخل عن الإيمان بها فى أى يوم وهى أن كل كاتب له عالمه الخاص الذى يختلف كثيراً عن عوالم الآخرين، وأن كل المحاولات التى ترمى إلى وضع كل الكتاب من جيل واحد أومن عصر واحد فى سلة واحدة وإطلاق الأحكام التعميمية عليهم جميعاً لابد وأن تبوء بالفشل وأن تلقى الرفض من هؤلاء الكتاب أنفسهم بصفة خاصة ثم من القراء بشكل عام[1].

ولعل من أهم ما قيل فى ذلك ما جاء على لسان الناقد فاروق عبد القادر فى الحوار الذى أُجْرِىَ فى نفس العدد عن حاضر القصة القصيرة ، إذ قال : إن القصة القصيرة هى من أكثر أشكال التعبير قابلية للتنوع وللإفادة من مختلف المصادر، ثم هى ذات شكل هش طيع مراوغ، وهذه الخاصية تعطى لكاتبها حرية واسعة، لكن قيودها تنبع

* كتبت هذه الدراسة فى ١٠/٢/ ١٩٨٨م.

من داخلها : فى رصد اللحظة، فى إجادة التقاطها، ثم تقديم التفاصيل الدالة واستبعاد ما عداها، حيث تحدث التأثير الذى يهدف إليه الكاتب من حيث هى رسالة فى نهاية الأمر. يترتب على هذه الحقيقة أيضاً أن تتأبى القصة القصيرة بوجه خاص على التصنيف السهل داخل خانات محددة سلفاً(٢) .

وإن كان هذا لا يعنى رفض مجموعة من الخصائص العامة المشتركة التى يمكن أن تجمع بين جيل واحد أوعصر واحد. وفيما يتعلق بأجيال القصة القصيرة الممثلين فى هذا العدد، من جيل الستينات حتى أحدث الأجيال وهم من بدءوا مشوارهم الفنى فى عقد الثمانينيات الحالى، وعددهم ثمانية وأربعون قاصاً، نجد أن الخصائص العامة التى تجمع بينهم جميعاً يمكن أن تتمثل فيما يلى : -

١ - أن نزعة التجديد عندهم جميعاً قد بلغت أقصى درجة لها، وهذه النزعة تتوازى مع نزعات التجديد الجامحة فى الأجناس الأدبية الأخرى وفى الفنون بعامة مثل الشعر والمسرح والرواية والفن التشكيلى. وهذه خاصية يمكن أن تنسحب على العقود الثلاثة أوالأربعة الأخيرة منذ الخمسينيات إلى الآن، فما شهدته الأنواع الأدبية من تطور خلال تلك الفترة يزيد أضعافاً مضاعفة على كل ما حدث من تجديد خلال القرون الطويلة الماضية. وهذا شىء حدث أيضاً من قبل ذلك فى أوربا، لأن عمليات التجديد التى حدثت فى الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح والفنون التشكيلية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن كانت سريعة ومتلاحقة بشكل لم يحدث من قبل على هذا النحومن السرعة والتواصل والتصادم حتى شكا بعض كبار الكتّاب فى العقد الثانى من هذا القرن، مثل الشاعر الإسبانى خوان رامون خمينيث (نوبل فى الآداب ١٩٥٦ , (من كثرة الحركات الطليعية التى كانت تحمل كل منها فى نهايتها المقطع الشهير ISMO فيقال VANGUARDISMO (طليعية) وULTRAISMO (ما ورائية)، أو EXPRESIONISMO (تعبيرية) أو CREACIONISMO (إبداعية) ... إلخ.

٢- الخاصية الثانية هى الحرص الشديد على الخصوصية والتميز، فكل كاتب يحمل فوق كاهله هماً لا يفارقه أبداً هوأن يكون نسيج وحده وأن يبتدع عالمه الخاص وأدواته التشكيلية الخاصة، ومهما تأثر بهذه التجربة أوتلك فإنه حريص جداً على أن

تكون له إضافته الكبيرة بحيث لا يُنسب العمل فى النهاية إلا إليه. ويترتب على ذلك هذا التراكم الهائل الذى تشهده الآن ساحة القصة القصيرة من التجريب، واكتشاف طرائق تعبير جديدة متباينة فيما بينها، وإن كان يضمها سلك واحد هوالنزعة المبالغ فيها إلى التجديد.

٣ـ الخاصية الثالثة هى اتجاه القصة القصيرة بشكل عام إلى الإيجاز والتركيز والتكثيف والدقة فى استخدام الكلمات والجمل، والتعبير بلغة أقرب إلى لغة الشعر، حتى لنجد اللغة تتجاوز فى كثير من الأحيان دلالتها العادية إلى دلالتها المجازية التى تتميز بالعمق والإيحاء والتصوير، وفضلاً عن ذلك فإن الفنان صار يؤمن إيماناً يقينياً بأن داخله ينطوى على منبع لا يغيض أبداً تمور فيه شتى الأحاسيس والرؤى والكوابيس والمشاعر والأحلام والأوهام، وتنصهر جميعها فى بوتقة واحدة مع ما يذخر به واقعه الأرضى من صور وأحداث ومواقف، وتخرج للناس فى شكل هذه التجربة الفريدة المتميزة التى يريد لها أن تكون كذلك ويجدٌ كل الجد فى أن يجعلها تكتمل على هذا النحو. وهذه هى السمات التى أخذت تبرز وتتحدد منذ الستينيات إلى الآن، ومن قبل ذلك فى أعمال أستاذ هذه الأجيال جميعها وهوالدكتور يوسف إدريس. لقد أصبحنا أمام أعمال قصصية تميل أكثر لمنطق القصيدة الشعرية فى بناء الصورة مع الاستعانة بالمعنى الدلالى بعيداً عن المعنى الصريح فتوارت المباشرة وتعددت المستويات والأبعاد الرمزية فى العمل الأدبى، وصار للقصة منطق صارم فيما يتعلق بالبناء العام، ووحدة الرؤية وطبيعة تشكيل الحدث وتطوره، وأصبح الاقتصاد الشديد فى استخدام الكلمات والتقشف فى حركة دوران المفردات من أبرز السمات[٣].

تقسيم أولى

تنقسم القصص المنشورة فى العدد المذكور ـ حسب أسلوبها وطرق التشكيل والتقنيات المستخدمة فى كل منها ـ إلى ستة أقسام رئيسية هى :

١ ـ قصص اللحظة القصيرة أوالخاطفة وعددها ثمانى عشرة قصة إذا اعتبرنا قصص أحمد عمر شاهين الثلاث الجنرال والطريق والملاذ قصة واحدة.

٢ ـ قصص الواقعية الجديدة، وليست كلها على وتيرة واحدة وإنما تتعدد صور الواقعية وتتنوع بشكل يدعوللدهشة. وعدد هذه القصص سبع عشرة قصة يمكن أن

تُزاد إلى ثمانى عشرة إذا أدخلنا ضمنها قصة اشتباك الجفون لخيرى شلبى التى تبدأ بلحظة واقعية تماماً.

٣ _ قصص تقدم بناء كافكاوياً أوسريالياً. وعددها خمس.

٤ _ قصص تُبنى فيها القصّة بطريقة أسطورية وعددها قصتان أوثلاث.

٥ _ قصص رمزية وهى ثلاث قصص أواثنتان.

٦ _ وأخيراً هناك قصة واحدة أواثنتان تنحونحوالتشيئ.

وبالطبع فإن هذه التقسيمات ليست صارمة صرامة مطلقة، وإنما هى ضرب من ضم الشبيه إلى الشبيه، وربط بعض التجارب المتقاربة بعضها مع بعض حتى يسهل الدرس وتتضح بعض الخصائص العامة وإن كنا سوف نحاول قدر المستطاع أن نشير إلى بعض السمات الخاصة التى يتميز بها كل كاتب على حدة.

قصص اللحظة القصيرة

ويبلغ عدد هذه القصص _ كما ذكرنا _ ثمانى عشرة قصة هى : تأهيل لإبراهيم أصلان، و الجلباب الأبيض لمحمد بغدادى، و شمعة بيضاء لهناء عطية ، و النورس لابتهال سالم، و "شتاء داخلى لأحمد زغلول الشطى، و الشمس والموت لسعد الدين حسن، و توت توت لإيمان مرسال، و خصام لربيع الصبروت، و مدائن البدء لناصر الحلوانى، و حالة لصالح الصياد، و مقام سيدى نجم لفوزى صالح، و مايومضى من بعيد لمنتصر القفاش، و قبلة الصباح الجديد لحسن الوزير، و عرف الديك لإسماعيل العادلى، و صوت نفير نحاسى لمحمد المخزنجى، و تغريد لفوزى شلبى، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين لرفقى بدوى، وقصص أحمد عمر شاهين الثلاث التى قدمتها المجلة فى بدايتها تحية إلى ثورة الحجارة.

وهذه القصص تتميز بكونها تلتقط لحظة قصيرة جداً وخاطفة من حياة الإنسان، أوترصد موقفاً شديد التكثيف. ونصيب السرد فى مثل هذه القصص ضئيل فى حين يأخذ الشعر بمنطقه المحلق المكثف المركز مساحة واسعة فى هذه اللحظة الخاطفة. ففى قصة إبراهيم أصلان مثلاً نجده يلتقط لحظة تسليم خطاب إلى امرأة عجوز

تعيش بمفردها وأثر هذه الواقعة البسيطة عليها وعلى غيرها وخاصة فيما يتعلق بتسليم التلغراف ، حيث يمكن أن يؤدى ذلك إلى موت مستلم التلغراف حتى قبل أن يفضه ويقرأه . وفى قصة محمد المخزنجى نراه يلتقط لحظة وقوف مجموعة من المساجين تحت الأدشاش للاستحمام، وبينما هم فى ذلك يتسلل إليهم عصفور بهى الجمال من خلال الشبكة الممزقة فى فتحة السقف فرشقهم صوته ببهجة غير متوقعة وأدى إلى حدوث خلل فى حركتهم. ومع اختلاف أدوات التشكيل عند كل من الكاتبين (حيث يلجأ إبراهيم أصلان إلى الحوار بينما يلجأ محمد المخزنجى إلى السرد الشاعرى) إلا أن الاثنين _ مثل باقى الزملاء الذين عددنا أسماءهم فيما سبق _ يحرصان كل الحرص على تكثيف اللحظة، وإبرازها، وإضفاء جوشعرى عليها. إنها لحظة من حياة فرد أومجموعة من الأفراد، لكنها تنتقل من الخاص إلى العام، ومن اللحظى الآنى إلى الموقف الإنسانى الكلى.

وبعض القصص توغل فى الاتجاه الشعرى التجريدى المحلق مثل قصة الشمس والموت لسعد الدين حسن التى نقرأ فيها هذه الفقرة : تمتم : يا أيها العفى الفارع الآتى من الجنوب طفلاً بريئاً، افتح لى قلبى يا من فتحت قلبك لهذه الأرض العطشى لحبك، زملنى وقل لى من ذا الذى قال إن الموت هوتصالح الروح مع ذاتها وأن الحب رداء الميتين ؟ ! (ص ١٠٨).

وبعض القصص تضيف إلى هذه النزعة الشعرية المكثفة نزعة أخرى صوفية مثل قصة "مدائن البدءه لناصر الحلوانى حيث نقرأ سؤالاً يقول : بسط لى السبيل ، فيكون الرد : خض فى أحوال الإرادة واملك صهوتك وسيفك ثم تأتى الفقرة الأخيرة فنجد كأننا نقرأ مقطوعة شعرية غامضة محكمة تموج بالأسرار والرؤى. وهذا ما نجده أيضاً فى قصة ما يومضى من بعيد لمنتصر القفاش حيث تتداخل الأصوات والمشاعر والأفكار وتحلق الأجساد فى فضاء الكون، ثم يختم القاص قصته بهذه العبارة : "ما يردده الصوت مقتطف من المواقف والمخاطبات للنفرى . وبهذا نجد أن كتاب النفرى قد مارس تأثيراً قوياً على الموجة الأخيرة من الشعراء وعلى أقرانهم من كتاب القصة القصيرة. وهذا إن دل فإنما يدل على سقوط الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية، بحيث لم تعد هناك مواصفات جاهزة مسبقة لابد وأن يلتزم بها كل

كاتب، وإنما صارت الحرية هى أم كل القيم فى الفن خلال العقود الأخيرة، وإن كان ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن الحرية لا تنفصل أبداً عن الضرورة. والضرورة فى الفن مسألة متصلة أساساً بالكاتب نفسه، فهوالذى يعرف متى تنتهى حدود حريته.

ولن نستطيع فى هذه الحالة أن نوفى قصص اللحظة القصيرة المنشورة فى هذا العدد حقها من الشرح والتحليل، وحق كل كاتب فى خصوصيته وتفرده، ومن ثم نختم هذا الجزء بأن نقول _ مثلما قال الناقد فاروق عبد القادر _ إن كثيراً من القصص الذى يكتب فى هذا النمط (وقد ضرب مثلاً من محمد المخزنجى فى الآتى و رشق السكين) ما كان يمكن أن يوجد على هذا النحومن اكتمال الصنعة إلا بعد قصص يوسف إدريس ويحيى الطاهر بوجه خاص، ويمكن رصد تأثيرات أُخرى عند كتّاب آخرين. هذا التراكم ذاته يعنى لوناً من تراكم الخبرة التى أصبحت لدى الكاتبين والقارئين جميعاً، ومن ثم ارتفع "سقف التميز(٤).

الواقعية وصورها المتنوعة :

ازداد وعى الناس بحقيقة الواقعية خلال العقود الأخيرة ، فلم تعد تُفهم على أنها مجرد رصد للأشياء كما تبدو فى الظاهر ، وإنما أصبح للصور الباطنية والدلالات الرمزية والأفكار والمشاعر والأحاسيس والرؤى المختلفة والأوهام أثر كبير فى تشكيل الواقع وموقف الإنسان منه. وقد صدرت كتب كثيرة فى هذا المجال من أبرزها كتابا المفكر الفرنسى الشهير روجيه جارودى اللذان صدرا فى الستينات وهما واقعية بلا ضفاف و واقعية القرن العشرين . ومن أهم ما ورد فى ذلك ما ذكره جارودى من أن الفنان لا يرسم الواقع كما هومستقلاً عنه وبدون أدنى مشاركة منه ، كمن يقوم بتقديم تقرير عن نتيجة معركة ، وإنما هومشارك فى المبادرة التاريخية وفى المسئولية أى أنه لا يكتفى بتفسير العالم أو نقله إلى الورق وإنما يشارك فى تغييره ودفعه نحو الأفضل(٥).

ويبلغ عدد القصص الواقعية ثمانى عشرة قصة هى يوم نزلنا إلى السوق لإبراهيم عبد المجيد، و كرة صغيرة على الشاطئ لنعمات البحيرى، و عطش الصبّار ليوسف أبورية، و الرقص على الحافة لأسامة أنور عكاشة، و طبقات الجلد لشمس الدين

موسى، و الخطة لمحمد عبد الرحمن المر، و القيام لمحمود الوردانى، و "الدخـول فى غرناطة لفوزى عبد المجيد، و "أقنعة الكاتب فى شبابه لطلعت فهمى، و الوعاء لمحمد كمال محمد، و حارس الأثر "لجمال الغيطانى، و مهداة إلى تونة الجميلة لخيرى عبد الجواد، و ساكن الطابق الخامس لجار النبى الحلو و "رحلة الولد فلان لعبد المنعم الباز، و الرماديون لقاسم مسعد عليوة، و رائحة الوداع لفؤاد قنديل، و اشتباك الجفون لخيرى شلبى، ويمكن أن يضاف إليها قصة محمد عبد الله عيسى حدث فى زمن الغابة التى تقدم رؤية معكوسة للواقع.

وهذه القصص تدل على ثراء الاتجاه الواقعى وتؤكده مقولة روجيه جارودى من أنه لا يوجد أى فن غير واقعى، ويستشهد جارودى على ذلك بكلمة لشاعر الرمزية الأكبر شارل بودلير الذى قال : الشعر أكثر الأشياء واقعية، وهوالشىء الذى لا تكتمل حقيقته إلا فى العالم الآخر(٦).

ولعل أهم خاصية تجمع بين هؤلاء الكتّاب الثمانية عشر_ بالإضافة إلى ما ذكرناه من خصائص عامة _ هى أننا يمكن أن نضعهم جميعاً تحت لوحة الواقعية الجديدة . وهذه الواقعية الجديدة تنطوى على مجموعة من الخصائص المهمة التى تفرّق بينها وبين الواقعية بمفهومها التقليدى القائم على الحبكة والتطور المنطقى للحدث أوالبداية والوسط والنهاية. فالواقعية الجديدة تستعين بأدوات مستعارة من الفنون الأُخرى مثل القص واللصق، والتقطيع السينمائى، والسيناريووالفلاش باك، بالإضافة إلى ظهور أصوات متعددة داخل بؤرة العمل القصصى، والتنويع فى استخدام المونولوج الداخلى، والوصول إلى نوع من التساوى بين الكاتب والقارئ. وفى مثل هذه القصص لا يكون هناك بطل بالمعنى التقليدى المعروف _ وإن كان هذا لا يعنى انتهاء ذلك بصورة مطلقة _ وإنما تقفز أشياء أخرى لتوضع فى بؤرة الاهتمام مثل الأدوات فى حد ذاتها، أوالتركيز على البناء الفنى للقصة، أواستلهام العالم الأسطورى، أوالرمز إلى موقف ما أووضع ما، ووصف الناس والطبيعة والأحداث من الخارج ووصف أعماق الإنسان من الداخل. وهذه القصص تحاول رصد الواقع من أى منظور ومن أى جانب سواء من الداخل أم من الخارج، ومن

المنظور المستقيم أوالمعكوس، كل هذا فى لغة جديدة، وأساليب متطورة وتقنيات مختلفة (٧).

وسوف نحاول _ على قدر الاستطاعة _ أن نتوقف عند بعض الملامح الخاصة التى تؤكد هذه الواقعية الجديدة، وخصوبتها وتنوع صورها وأشكالها.

فقصة "حارس الأثر لجمال الغيطانى تُقدم لنا صورة مثالية لرجل قضى عمره كله فى حراسة أحد الآثار المهمة فى القاهرة القديمة هو قبة قلاوون واسمه عاشور بن مهدى النعمانى. وترد هذه الصورة المثالية على أربعة مستويات :

١ _ المستوى الفيزيقى أوالجسدى، وفيه نجد عاشور راسخ الحركات، وافر الشيبة، يميل إلى بدانة، أسمر اللون، غامق، بطىء الخطو خفى النظر، كبير الآلة، عنده فحولة جنسية وإن كان ذلك مما يُشاع على ألسنة الناس فقط.

٢ _ المستوى الحضارى ويبتدئ هذا فى حرصه الشديد على الأثر وملازمته له، ومعرفته بأهميته القصوى، وابتسامته وهدوئه وصوته الذى لا يتغير، وألفته واقتصاده فى اللفظ، وإتقانه لسبع لغات يتكلمها وإن كان لا يكتبها لأنه أمى لا يكتب اسمه إلا بصعوبة، ومحبته للناس، وعدم صدور اللفظ القبيح عنه إلا مرة واحدة، ومداومته على تنظيف المكان، ورفضه دق أى مسامير فى الجدار حتى لا يؤذى الأثر ومن ثم قرر أن يضع ملابسه وحاجاته فى قفة بالية ورثها عن أبيه، وعدم خوضه مشاجرة أو اشتباكه فى أى عراك إلا فى مرتين بلغ فيهما هياجه المدى أولاهما عندما عرض عليه شخص أخذ حشوة صغيرة من الرخام الملون مساحتها خمسون سنتيمتراً مربعاً لا غير فى مقابل مائة جنيه، والثانية عندما واقع أحد الأجانب امرأة داخل المئذنة. ثم إن العلامة الإنجليزى الشهير كريزويل قال عنه إنه لسان الحجر .

٣- المستوى الأسطورى، وفيه نجد حضور عاشور يثير ذكريات نائية، ويستدعى من الماضى المندثر صوراً شتى وحنيناً صافياً عند من شبوا من أطفال الحى وابتعدوا أوأخذتهم السبل. وهوقديم الحضور والإقامة، ومع ما يصدر عنه من ود لم يكن من السهل مخالطته. أتقن أصوات الطريق والمكان، واقتضى الأمر زمناً حتى يتعرف على همسات القبة وهسهسات الأركان القصية. ما يُشاع عن صلته بالجن وائتناسه

بهم، وأنه يحب واحدة منهم بعد أن تمثلت له بشراً سوياً، وأنها تتجلى له بعد صلاة العشاء وتمضى الليل معه حتى ما قبل آذان الفجر. ومجىء الناس إليه حتى يتوسط لهم لدى الجنية فى قضاء بعض المصالح. قعدته صامتاً متوحداً فوق حجر قديم، عاقداً يديه أمام صدره (وهى هيئة تشى بالحكمة وتذكرنا بتمثال الكاتب فى مصر الفرعونية) . رفعه بصره إلى الواجهات الشمّاء السامقة للقبة، والمساجد المتجاورة.

٤- والمستوى الرابع هوالوصف الرائع للأماكن التاريخية وللشوارع الأثرية فى منطقة الجمالية بالقاهرة.

لكن جمال الغيطانى ينهى قصته بمشهد يتناقض مع هذه الصورة المثالية، فقد مرت سنوات عديدة على مجىء الرجل الذى عرض عليه مائة جنيه في الزمن القديم تغيرت خلالها أحوال كثيرة وجرت ترميمات عديدة وارتفع منسوب المياه الجوفية... إلخ حتى جاءه شاب فى صباح باكر ينسب إلى طبقة الانفتاحيين الجدد، وكان أبوه بائع عدس، وعرض عليه التعاون معهم فى المتاجرة فى العملة بالسوق السوداء، ونفاجأ بأن إجابة عاشور لم تكن إلا تساؤله : والبوليس ؟. وهوتساؤل يدل ـ كما نرى ـ على تغير فى الموقف، وتغير حاد فى الصورة المثالية. لم يعد عاشور ذلك الرجل النقى الزاهد الصارم، وإنما صار كل ما يخشاه فى مثل هذا الموقف هو البوليس. لقد حدث تغير إذن على مساحة ١٨٠ درجة. فهل قصد جمال الغيطانى إلى ذلك ؟ وهل أراد أن يقول إن عصر الانفتاح قد أفسد كل الناس بمن فى ذلك أكثرهم طهارة وعفة ونقاء وإخلاصاً ؟ أغلب الظن عندى أنه أراد ذلك بالفعل، لأن كاتباً فى مثل وعيه بشروط العمل الفنى وملابساته لا يمكن أن يقع فى مثل هذا التناقض.

وبهذا نرى أن قصة حارس الأثر لا تُقدم لنا واقعية بالمفهوم السطحى المباشر وإنما تضع أمامنا نموذجاً للواقعية المثالية المرتكزة على مجموعة من المستويات التى تتضافر جميعها من أجل خلق صورة مُثلى يحلم بها الكاتب، أوشاهد أطرافاً منها بالفعل فيما سبق، وكان يتمنى لو استمرت هذه الصورة المُثلى للأبد، أوكانت هكذا دائماً فى الماضى والحاضر والمستقبل، وعندئذ كنا سنجد فى هذه المنطقة الرائعة التى ليس لها مثيل فى العالم صوراً للعظمة والمجد والخلود لا تبلى على مر الأزمان.

وهناك بعض القصص ترتكز على قاعدة واقعية فى الأساس لكنها تنهج أيضاً نهجاً شعرياً يضرب فى زمن كوني أوانطولوجى. ومن أمثلة ذلك قصة أسامة أنور عكاشة الرقص على الحافة ، وهى مقسمة إلى قسمين : ١ _ خطوة إلى الخلف، ٢ _ نصف دورة.

ويبدأ القسم الأول بالجملة التالية : حجرتى عالية الجدران، واسعة، فى ركنها البعيد نافذة صغيرة لها ضلف طويلة... من زجاجها أرحل ببصرى كل صباح فى سفرات زمنية مبهجة (ص ٩٦). وكما نرى فإن بناء هذه الجملة يتكون من عنصرين : عنصر واقعى آحاده الحجرة والنافذة والزجاج، وعنصر أنطولوجى صار فيه الزجاج مرآة كونية أوبالأحرى تلسكوباً يرحل فيه ببصره كل صباح فى سفرات زمنية مبهجة. ويبدأ القسم الثانى بجملة من هذا القبيل أيضاً تقول " :حين تسقط الشمس تتقاطع الظلال وتتقلص، ولكنها لا تختفى، فقط تساعد على أن يحتفظ الكون باستداراته، وهى عملية مثيرة أراقبها دائماً حين تتلاشى الغيوم وتتسرب الحرارة إلى الشقوق والمنحنيات والجدران الرطبة، وتبرق بلُورات صغيرة فى الطحالب المخضرة على سور المنزل المقابل، وهناك فى مكان ما تزحف ديدان، بيضاء وحمراء، رقيقة وغليظة، تموت وتحيا كل يوم ولكنها لا تفنى . (ص ٩٧). وإذا حللنا هذه الجملة نجدها تنطوى أيضاً على عناصر واقعية صرفة وأُخرى أنطولوجية، الأولى نجدها فى تقاطع الظلال وتقلصها واستدارة الكون وموت الديدان وحياتها كل يوم وإن كانت لا تفنى. إنها للكون والفساد والخير والشر. ونمضى مع سطور القصة فنجدها تجمع بين هذين العنصرين الواقعى والكونى فى انسجام حميم على نحو ما نقرأ : جاء القط ذات صباح... واستدارت الأشياء ... إلخ.

نحن إذن أمام واقعية كونية تحلق فى فضاء شعرى وتعتمد على لغة إيحائية ذات دلالات عميقة.

وهناك عدد من هذه القصص يقدم واقعية ذات مذاق خاص تتجه أكثر نحواستلهام الحكاية الشعبية. من هذه القصص قصة خيرى عبد الجواد مهداة إلى تونة الجميلة ، التى تتخذ من الحدوتة الشعبية أساساً لبنائها الفنى. وتبدأ بالمقدمة المعروفة فى هذا النمط من الحكايات، تقول : هذه هى حكاية عزيز وحمار عزيز وديكه الشركسى كذا

تونة الجميلة التى أحبها عزيز وكل ما نصل إليه نحكى عليه والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه . وكما نرى فإن طبيعة الحكاية الشعبية تميل أكثر إلى التكرار، وهنا فى هذه الجملة القصيرة نجد كلمة عزيز تكررت ثلاث مرات حكاية عزيز وحمار عزيز وتونة الجميلة التى أحبها عزيز وهونوع من إضفاء طابع السهولة والبساطة والألفة والتواصل على الحكاية الشعبية. وقد وفق الكاتب توفيقاً كبيراً فى اختيار الأداة التى يعبر بها وهى اللغة فجاءت أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، أويمكن أن نعتبرها لغة بين بين، ولنتوقف قليلاً عند الجملة الأولى من القصة بعد المقدمة السابقة. تقول (يا سادة) والكلام دون نقص أوزيادة أننا رأينا أمة تجرى جرى الوحوش بين الساقية والطابق تقف بين شوطين، ثم إنها تذرف دمعتين وتنادى بالصوت الحيانى : يا ولداه عليك وعلى شبابك يا عزيز يا تاج رأس أمك وخلانك يا ضناى (ص ١٠٣) . فهذه الجملة تبدأ بأسلوب نداء على النحوالمعروف فى هذا النوع، ونجد فيها ميلاً إلى استخدام أسلوب السجع تقف بين شوطين وتذرف دمعتين ، كما تلجأ إلى الكلمات المستخدمة على لسان العامة الصوت الحيانى _ يا ضناى _ يا ولداه عليك... إلخ . ونمضى مع القصة فنجد الكاتب يوظف الموال الشعبى توظيفاً جيداً : لوكان علمى بأن الوعد مدارى... ما كنت أسافر وأطلع قط من دارى... وأرضى بقليلى وأقول للقلب ما تدارى. فهذا موال كان ينشده البطل على ربابته التى اشتراها بعشرة كتاكيت ليغنى لتونة الجميلة فى غدوه ورواحه.

ويتجلى هذا الاتجاه أيضاً عند يوسف أبورية فى مجموعتيه المنشورتين بشكل عام، وفى القصة المنشورة بهذا العدد أيضاً وهى "عطش الصبار وإن كان يوسف أبورية يميل أكثر إلى استخدام الفصحى لأن السرد على لسان المؤلف يأخذ حيزاً كبيراً فى قصته، على نحوما نقرأ فى مفتتح هذه القصة : بنات الحاج ارتدين جلابيبهن السوداء، والتقين فى الدار الكبيرة، وسرن فى ظلال الدور الخلفية، يفوح منهن رائحة خفيفة لعطر رخيص، وأمام مبنى المحكمة قطعن قضيبى سكة الحديد اللامعين، وطرقعت تحت نعالهن زلطات صلبة، ودافئة. فانظر كيف صور يوسف أبورية هذا المشهد الشعبى فى لغة سليمة وقوية وحتى عندما يكون الحديث على لسان إحدى الشخصيات الشعبية يحاول المؤلف أن يضفى عليه رونقاً من الفصحى، لكن براعته

تتمثل فى أنك لا تحس بدور المؤلف ولا تشعر أنه أقحم على الشخصية ما لا يتفق مع مستواها، فالمشهد شعبى بسيط من أوله إلى آخره بالرغم من نقاء اللغة وسلامة العبارة. ومن أمثلة ذلك هذه الكلمات التى جاءت على لسان المرأة الفقيرة التى تصدّق عليها البنات بعشرة قروش فضية أمام المقبرة، قالت : تصدقوا بالله... أنا لم أخبر أحداً بهذا قبل اليوم، كان المرحوم ـ ربنا يجعله فى نعيمه ويوفق له أولاده ـ يمر على كل رمضان فى هدوة الليل، ويقف جنب شباكى ويطرق حديده بعكازه، فأبص بين القضبان أستطلع الطارق، فإذا يده المبروكة مطوية على اللى فيه النصيب ويخفى وجهه فى العباءة عنى، ثم يدخل فى ظلمة الحارة، حتى لا أعرفه، ولكن كيف أتوه عن وجهه (ص ٧١). فهذه الجملة التى نطقتها امرأة من أدنى طبقات السلم الاجتماعى لا نجد فيها عبارات خارجة على القاعدة النحوية إلا العبارة التى وضعها المؤلف بين أقواس وهى اللى فيه النصيب والعبارة الأولى تصدقوا بالله، ولولا أن اللجوء إلى السلامة النحوية كان سيخل بالبناء الفنى للجملة فى العبارتين لما تردد يوسف أبورية فى إيثار هذا الجانب، لأنه لوقال تصدقون بالله أو ما فيه النصيب "لأحس القارئ بخلل فى موقف هذه السيدة. أما بالكلمات الأخرى التى تبدوأنها عامية مثل «هدوة ويبص» فهى فقط قريبة من العامية لأن الواويمكن أن تحل محل الهمزة فنقول هدوة بدلاً من هدأة وهذه فى لغة العرب غير مستكرهة، أما كلمة يبص فهى عربية سليمة ومنها البصاصون أى المخبرون فى قديم الزمان. وهكذا يدخل بنا يوسف أبورية فى مجال واقعى شعبى متميز يرصد عالم القرية، وبالأخص أهم من فيها وهم أطفالها الذين يتوزعون ـ أى يتوزع كثير منهم ـ بعد ذلك على المدن، ولكن عالمهم الأول يظل محفوراً فى ذاكرتهم.

ويبدو أن هذا الاتجاه ـ وأفضّل أن أسميه الواقعية الشعبية ـ صار يحظى ببريق خاص عند الشبان من الجيل الأحدث جيل الثمانينيات. ففى قصة رحلة الولد فلان لعبد المنعم الباز نراه أيضاً يقدم لنا هذا العالم الطفولى فى لغة عربية قريبة جداً من لغة الأطفال والشارع، ولكن يبدو أن الجيل الأخير يريد أن يوغل أكثر فى التقاط هذه اللغة كما هى فى الواقع دون مراعاة نقاء اللغة أو سلامة العبارة حتى من الجانب النحوى على الأقل. يقول عبد المنعم الباز : تدلت رقبته إلى الأرض، طلع على

الرصيف، مشى يبص تحت أقدام الناس لا يرى سوى جزم كبيرة كجزمة الكمسارى. جزمته هوضيقة ومنيلة بستين نيلة ولا تنفع حتى لشوط الدوم (ص ١٢٩). بل إن هؤلاء الشباب يوغلون أكثر وأكثر فى نقلهم للواقع بحرفيته. يقول الباز أيضاً : حشر أربع خيارات فى جيبه، أغرته السهولة بمرة ثالثة. سمع الرجل يلعن دينه. قام مفزوعاً فخبط رأسه فى العربة. تأوه وهويجرى ويجرى (ص ١٢٩). والحق أن هذه القصة جيدة فى بنائها الفنى وواقعيتها الشعبية الأليفة، ولكن هذه العبارة عن لعن الدين كانت صدمة لى. وقد سبق أن ذكرت أن الفنان يجب أن يعرف متى تنتهى حدود حريته، وأحرى بالشباب أن يتحروا المثل القائل ما هكذا يا سعد تورد الإبل .

وهناك قصة من هذا التيار الواقعى الشعبى تنطوى على ثرثرة فارغة لا معنى لها، وبناؤها الفنى هزيل، واقرأ معى فى قصة أغنية حزينة من طائر مذعور هذه الكلمات : فكر ساكن الغرفة لماذا لا أكون سعيداً الآن ؟ فلأحاول أن أكون سعيداً... حاول ساكن الغرفة، لكنه فشل... بحث الأمر، اكتشف أن مثانته مليئة بالبول، وأن المرء لا يستطيع أن يكون سعيداً ومثانته مليئة بالبول) " !ص ١٢٢). فما هذه الفلسفة العظيمة ؟ ! !ثم إن هذه القصة مليئة بالأخطاء النحوية التى لا أدرى هل هى داخلة ضمن الأخطاء الموجودة فى المجلة بشكل عام أم أنها بالأصل هكذا. يقول مثلاً: وهم فى كل الأحوال لا يتعدوا اثنين. وهى جملة داخلة فى السرد وليست واردة على لسان شخصية حتى نقول مثلاً إنها عامية.

وتسبق هذه القصة قصة أخرى تحت عنوان "الرقصة لأحمد والى ،وإن كانت تنسب إلى قصص اللحظة القصيرة، يقول فيها : أما يومها فقد خرجت تتوكأ لما سمعت سقاطة الباب النحاسى تدق. سببنا فى سرنا الدين للطارق... إلخ (ص ١٢٠)، ويبدو أن تيار الواقعية الشعبية هذا سوف يزداد غلواً حتى تأتى لحظة يطلق عليه الناس فيها اسم الواقعية الشوارعية !!! إننا نطالب هؤلاء الشباب بأن يعيدوا قراءة يوسف أبورية ومحمد المخزنجى ووفيق الفرماوى وجار النبى الحلومحمد الوردانى وسعيد الكفراوى وخيرى عبد الجواد وغيرهم ممن لهم إسهامات فى هذا الاتجاه، وسوف يدركون أن الفن مهما استقى من ينابيع شعبية خالصة يبقى سامياً رفيعاً، لأنه ليس مطلوباً من الفن أن ينقل لغة الشارع المتدنية الهابطة _ خاصة وأنها

لا تمثل إلا جزئية ممجوجة ـ وإنما عليه أن يعبر عنها فى سمووارتقاء، وإلا فقد أهم خصوصياته وهى الارتفاع بأذواق الناس وتعويدهم على النظام والجمال.

أما قصة ساكن الطابق الخامس لجار النبى الحلوفتقدم صورة أخرى من صور الواقعية تقترب من الحكاية بمفهومها الشعبى لكنها تبتعد عنها فى اللغة والبناء الفنى وتنامى الحدث ورسم الشخصية. بدأ هذه القصة بما تبدأ به قصص ألف ليلة وليلة فتقول : ولما كانت الليلة الخامسة والعشرون من الشهر السابع فى هذا العام فقد لزم ساكن الطابق الخامس شقته الحجرتين وصالة.. إلخ (ص ١٠٦). ونظن أننا بإزاء قصة تشبه قصص ألف ليلة وليلة ولكننا نكتشف منذ الوهلة الأولى ومن الجملة الأولى أن هذه الجملة التى أحدثت عندنا هذا اللبس مجرد تسمية لليوم والشهر والعام أى أن القاص يبدأ بتسمية الواقعة تاريخياً، فليست إذن هى الليلة الخامسة والعشرون فى زمان دائرى أسطورى وإنما هى الليلة الخامسة والعشرون فى زمان واقعى محدد. ثم ننظر إلى مضمون القصة فنجده واقعياً تماماً : شخص يسكن فى عمارة فى الطابق الخامس تلفق له تهمة الاعتداء على فتاة ويرغم على زواجها. ولكن أهم ما فى القصة هوبناؤها الفنى الذى يعطيك فى جمل قصيرة مكثفة موجزة معالم وأجواء وسير توحى بالكثير، ولها دلالات أعمق من ظاهر الكلمات والجمل. ويلجأ المؤلف فى بعض الأحيان إلى لغة قريبة من اللغة العامية، يقول مثلاً : وفى ومضة، وقبل أن ينطق الساكن، نطت رءوس العمارة من صغار وكبار ونساء ومرضى، هز السكون همهمات . ويقول : فقام ولبس الشبشب فى رجليه وبص على الشارع من عل . ولكن رغم قرب هاتين الجملتين وغيرهما من العامية فإنها تنطوى على سلامة نحوية ولغوية وأسلوبية بارعة.

وقصة خيرى شلبى فض اشتباك الجفون تبدأ بموقف واقعى صرف هوالتفنن فى التزويغ من المحصل فى الأتوبيس، ولكن القاص يدخل بنا بعد ذلك فى متاهات يصنعها التقطيع والقص واللصق، والانتقالات المفاجئة، والدخول فى مناطق الحلم، وتحطيم الزمان والمكان فنجد البطل لحظة فى بوفيه المحطة يحاول أن يقضى فيه بقية ليله، لكن الجرسون يطارده، ثم ننتقل معه إلى بيته، وفيما بين هذين المكانين يدور شريط يجمع أشتاتاً من هنا ومن هناك. كما يلجأ الكاتب إلى بعض المواقف التى

تُضفى على القصة نوعاً من الضبابية المعتمة ولا يشذ عن ذلك إلا الموقف الواقعى الأول.

أمَّا قصة حدث فى زمان الغابة لمحمد عبد الله عيسى فتقدم رؤية معكوسة للغابة، إذ تدلل على أن الغابة الحقيقية هى غابة البشر لا غابة الحيوانات. والبطلة الرئيسية فى القصة هى اللبؤة ومعها عدد من الشخصيات الحيوانية الأخرى. وهذه القصة ليست حكاية على مثال الحكايات المعروفة التى ترد على لسان الحيوان وترمز إلى شىء ما. وإنما هى حدث فى اللغة. إنها عمليات تحطيم للموقف وللزمان والمكان وللعادى والمألوف. فلسنا أمام حكاية من حكايات كليلة ودمنة أولافونتين مثلاً وإنما نحن أمام لغة تصنع عالمها الخاص، يستوى فى ذلك أن تكون شخوصه من الحيوانات كما هوالحال هنا أومن بنى الإنسان، المهم أننا أمام حركة وصراع، واشتباك، ونظام، وتأمل، وقراءة للتاريخ وللأحداث المحاطة بالأسرار والألغاز.

هناك أيضاً صورة أُخرى من صور الواقعية فى قصة رائحة الوداع لفؤاد قنديل. فبطل القصة هنا ليس هوالإنسان العادى كما نرى فى معظم القصص وليس طفلاً كما رأينا فى بعضها الآخر، وليس حيواناً كما فى قصة محمد عبد الله عيسى، وإنما البطل هنا هو "الريح بعد أن تحولت فى يد فؤاد قنديل إلى كائن عاقل : مضت الريح تعبث بالأشياء فى غيظ مكتوم.. كانت دعابتها ثقيلة، وكأنها تود لوتقرص أوتعض عضاً مؤلماً. لم يحتمل الناس دعابتها ودفعها لهم، فتعجلوا الاختباء. وفجأة استفز الريح شىء ما، وكأنها كانت تنتظر المبرر كى تهيج وتزمجر. بدأت ترفع الأشياء وتخفضها فى قسوة. اشتعل غضبها وتحول إلى هياج وحشى (١٨٠) . وفى النهاية نجد الراوى الذى بدأ الحكاية بقوله قررت أن أعود ماشياً يذوب فى الريح ويتحول إلى ذرات برتقالية.. قمة الاتحاد الكونى لمعالم الوجود... إلخ (ص ١٨١) . وهذه القصة تبدووكأنها تستلهم ما ورد فى القرآن الكريم فى قوله تعالى :

﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴿٧﴾ فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ ﴿٨﴾ ﴾(٨) .

أمَّا قصة الرماديون لقاسم مسعد عليوة فنجد بطلها شخصاً لديه ولوع لا يُجارى بظلال الأشياء، يحب الأسود والرمادى وما بينهما من درجات. يحب الأزقة المظلمة والعمائر الدكناء، وعتمات الأبواب والنوافذ ومبانى الحكومة التى لا يعرف فى أية مصادفة سعيدة جعلت كل مبانيها ذات ألوان رمادية. ونتيجة لهذا التميز عنده صار من أبرز المرشحين لعضوية مجلس إدارة النادى الذى ينتمى إليه. إنه إذن شخص مفصل تفصيلاً على اللحظة التى نعيشها، وهوالمطلوب والمرغوب فيه والمسئول فى هذا الزمان. وشخص كهذا بالطبع سوف يكون أول قرار يتخذه هوالتخلص من أى لون آخر غير الرمادى مثل الأخضر الذى تفنن أمثاله فى إزالته وكأنه كان يمثل أمامهم بعبعاً يودون التخلص منه. وانظر كيف دلف قاسم عليوة إلى نقد المجتمع والمسئولين من خلال رسمه لشخصية، هذا الإنسان المحب للأزقة المظلمة والعمائر الدكناء واللون الرمادى. إننا إذن أمام واقعية إيحائية "توحى بالشىء ولا تُعيِّنه، وتنم عنه ولا تحدده.

وهكذا نجد فى هذا الاتجاه الواقعى صوراً متنوعة وأنماطاً شتَّى مما يجعلنا نؤكد ما ذكرناه من قبل من خصوصية كل كاتب وتفرده، ومن ثم فإن وضع الكُتَّاب جميعاً فى سلة واحدة، وإطلاق هذا العنوان أوذاك عليهم بعامة أمر تأباه طبيعة الأشياء.

الاتجاه الكافكاوى والسريالى

الكافكاوية نسبة إلى الكاتب الشهير فرانز كافكا. وكافكا _ كما يقول أديبنا الكبير نجيب محفوظ _ استطاع أن يخلق عالماً موازياً للعالم الموضوعى، مثله فى ذلك مثل الذى يصنع ماكيت لمدينة يكون مختلفاً عنها لكنه فى الوقت نفسه يعبر عن معانيها ويستوعب ملامحها الداخلية. وبدلاً من أن يعبر عنها بشكل مباشر يلجأ إلى مثل هذا النوع من التوازى. فالحياة فى مثل هذه الحضارة التى نعيشها تبدوغير معقولة، وتحتاج إلى نوع مختلف من التعبّير. ومسألة خلق عالم يوازى عالماً آخر ليست من اختراع كافكا بل هى من منجزات، بل أهم منجزات المدرسة التعبيرية الألمانية، ويمكن أن نجدها عند ستراند برج قبل كافكا، وعند كتّاب آخرين كثيرين فى العالم الغربى، لكنها أصبحت تسمَّى بالكافكاوية وكان من الممكن أن تسمى أيضاً بالتعبيرية (٩).

والسريالية حركة ظهرت فى الشعر أولاً فى العشرينيات من هذا القرن على يد الشاعرين الفرنسيين أندريه بريتون ولويس أراجون ثم انتقلت إلى القصة والرواية، وتتميز بمجموعة من الخصائص من أهمها الكتابة الآلية، والولوج فى عالم الأحلام، واكتشاف اللاشعور، والتعبير بصور جديدة صادمة، والتجريب فى اللغة، والمونولوج الداخلى، واستبطان الذات. وهذه كلها على أية حال خصائص ترتبط على نحو ما بكثير من المدارس الحديثة فى آن، ولهذا ربط البعض بين الواقعية السحرية وبين السريالية، كما ربطوا بين الأخيرة وبين الكافكاوية وهذا ما فعله أرنولد هاوسر -AR HAUSER NOLD فى كتابه الشهير HISTORY OF ART SOCIAL إذ أدخل كافكا وجيمس جويس ضمن السرياليين مع أنهما لم يشاركا مشاركة عملية فى الحركة. ومن ثم فإننا سوف نأخذ بهذا الرأى على ما فيه من بعض التجاوز.

والقصص التى تمثل هذا الاتجاه فى العدد المذكور من مجلة الثقافة الجديدة هى صيد الغزلان لسعيد الكفراوى، و غوص مدينة لمصطفى الأسمر، و الصهيل لمحمد عبد السلام العمرى، و أسرار السرو لاعتدال عثمان.

ويطالعنا هذا العالم الكافكاوى منذ أول لحظة فى قصة سعيد الكفراوى فالمشهد الأول لامرأة تهبط السلم، مستندة على درابزينه، حتى إذا ما وصلت باب الدار فتحته وبقيت ساكنة بجانب السياج، تتطلع حيث جارنا العجوز الذى يستقر بموضع كل مساء فى انتظار الغزلان متأملاً الفضاء الذى ينتهى بالجبل، واضعاً يده على كتف حفيدته التى تقوده ساعة الصعود (ص ١٠٩). فها نحن إذن أمام مشهد كافكاوى حتى بعناصره المعروفة مثل الغزلان والفضاء والجبل. وتمضى القصة على هذا النحو. ونجد فى نهايتها الغزلان الصغيرة وقد خرجت من إبط الجبل تتواثب وتركض ناحية العجوز والحفيدة، تثغو ثغاء كالغناء، مسربلة بألوان الطيف، تلحس يد الرجل فى حنية الأطفال البررة... إلخ (ص ١١١). وبهذه اللغة التى تشف وترق حتى تبلغ حد الشعرية يقدم لنا سعيد الكفراوى هذا العالم الموازى للواقع تقديماً جيداً نقرأه وكأننا نقرأ صورة حقيقية من صور الواقع وبهذا يكون الكفراوى قد أجاد تمثل هذا العالم الكافكاوى وفهمه حق الفهم. ولأنه يقدم لغة شعرية يستلهم أحياناً بعض صور الشعراء. من أمثلة ذلك الفقرة التالية : وكنت أنزع كاسات الهواء من ظهرها، وأسمعها تشهق

بالهـواء المحبـوس، وأراها قد غفت فى الضوء الشحيح للمصباح الذى ينفد زيته (ص ١٠٩) . فصورة الضوء الشحيح للمصباح الذى ينفد زيته مأخوذة (أولعله مجرد توافق شعرى) من قول الشاعر الرومانسى الشهير إبراهيم ناجى فى قصيدته كبرياء

وحبيب كان دنيا أملى ... حبه المحراب والكعبة بيته
من مشى يوماً على الورد له ... فطريقى كان شوكاً ومشيته
من سقي يوماً بماء ظامئاً ... فأنا من قدح العمر سقيته
خفق القلب له مختلجاً ... خفقة المصباح إذ ينضب زيته
قد سلانى فتنكرت له ... وطوى صفحة حُبِّى فطويته

وهذا العالم الكافكاوى الموازى للواقع نجده أيضاً فى قصة غوص مدينة لمصطفى الأسمر، التى تبدأ بمشهد نظنه واقعياً (وهومقابلة صديق لصديقه صدفة ومحاولة كل منهما أن يعزم الآخر على حسابه) ولكننا لا نلبث أن نكتشف أنه مجرد حلم، ثم تتوالى المشاهد على هذا النحو. ولنتوقف قليلاً عند المشهد التالى : على مدخل الشارع المؤدى إلى البيت لمحت شرطياً.. وعندما التقت عيوننا حاول الاختفاء خلف صندوق القمامة، ولكنى كنت أراه. أخذ يرمقنى ويرصد بدقة متناهية كل تحركاتى وهومتوار بجسده دون رأسه الصلعاء. ضرب بعصاه جدار الصندوق فأطل الكبشان برأسيهما ثم خرجا بكاملهما من الصندوق، وعلى الفور تناطحا بالقرون (ص ١٨٧) . فهذا إذن مشهد سحرى، وقد سبق أن ذكرنا أن كثيراً من النقاد فى الغرب ربطوا بين الكافكاوية وبين الواقعية السحرية، وبينهما وبين السريالية أيضاً. وفى هذا الصدد تحضرنى كلمة الأديب الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز فى محادثاته مع بلينيوميندوثا : لقد بدأ اهتمامى بفن القصة ذات ليلة كنت أقرأ فيها قصة المسخ METAMORFOSIS لكافكا، فقرأت فى أولها هذه الجملة : عندما استيقظ جريجور سامسا ذات صباح، بعد حلم مقلق، وجد نفسه فى سريره قد تحول إلى حشرة هائلة ، عندئذ أغلقت الكتاب مرتعداً قائلاً فى نفسى يا للهول، هل يمكن أن يحدث هذا، وفى اليوم التالى مباشرة كتبت أول قصة لى(١٠).

وينجح محمد عبد السلام العمرى أيضاً فى تحقيق هذا التوازى فى قصته الصهيل فنجد فى البداية أننا بإزاء عالم كل عناصره واقعية ولكننا لا نلبث أن نكتشف أنه عالم آخر مواز للعالم الواقعى يمتح من معين الحلم واللاشعور، ويحاول فيه القاص تقديم لغة جديدة صادمة. تبدأ القصة بالحديث عن أرض الوسعاية المالحة التراب، المتدرجة الانحدار، المحاطة بالنخيل وبها آثار رذاذ مطر اليوم، وحفر مياه مطر الأمس (ص ١٨٣). ثم نمضى مع القصة فنجد العناصر واقعية مثل شمس الشتاء، والغروب، وأشجار النخيل، والكتب والكراريس وصحن الدار والديوك الرومى ولون الشفق وعيدان حطب الذرة وروائح طهى طعام العشاء.. إلخ، ولكن الكاتب ينقلنا فجأة إلى العالم الآخر الموازى أو الذى يحول به هذا العالم الواقعى إلى عالم آخر كافكاوى من صنعه هوفيمضى فى تعداد الأشياء قائلاً : وروث البهائم مختلط بالطين، وأوراق الشجر المتساقطة مختلطة، وهذا الكلب مازال يتبول من الأمس ، ثم ينتقل فوراً إلى عناصره الواقعية فيقول : وديك ينبش بساقيه ثم ينقر ودجاجة مستكينة بجوار الحائط اللبن الممحور بالطين . إذن فقد نبهتنا عبارة وهذا الكلب مازال يتبول من أمس إلى أننا لسنا بإزاء قصة واقعية ومن ثم صار لزاماً علينا أن ننتبه لما يأتى بعد ذلك، فنجد الكاتب قد دخل بالفعل فى بناء هذا العالم السريالى، فيأتى المشهد الثانى محكماً فى سرياليته إذ يدخل الراوى فى عراك مع غراب فى أعلى سعف النخيل يطير من نخلة إلى أخرى، وينتصر الغراب فى النهاية وتصبح الوسعاية وما يجاورها مرتعاً له. ثم تتوالى المشاهد السريالية بعد ذلك حتى نهاية القصة.

وقصة "أسرار السرو لاعتدال عثمان تصنع أيضاً هذا العالم الموازى للعالم الواقعى، وإن كان يغلب عليها الطابع الأسطورى. تقوم القصة على حادثة واقعية تماماً هى العثور على جثة أو بالأحرى جسد (ولهذا دلالة بالقصة) حمله تيار الماء حتى الهويس، لم يكن به انتفاخ أوتشوه. الجلد مغضن لكنه حى، ناضج بإكسير غريب ينزومن ذاته، فلا يعتريه جفاف أوتبخر. ويتجمع الناس حول هذا الجسد، ولكنهم يفاجأون به وقد بدأ يتمطى وكأنه يفيق من نوم طويل.. ثم رأى الناس الجسد يتعملق حتى كاد يبلغ حدود الوادى، وفى الصدر ينمو زغب مخضوضر كثيف يتحول بسرعة

مذهلة إلى سيقان سميكة منتهية بأوراق عريضة داكنة الخضرة... إلخ وأخيراً رأى الناس الشمس تمد أذرعها الألف، كي تسترد وديعتها، وسكنت الأرض، وكف تململ الجسد وعاد منكمشاً إلى بدنه الأول.. إذن فنحن بإزاء أسطورة عن الموت والميلاد من جديد ثم الموت مرة أخرى وهكذا دواليك، إنها أسطورة الموت والنماء والخصوبة. وتبلغ درجة الشعرية في هذه القصة مرتبة عليا حتى تبدوالقصة وكأنها قصيدة شعرية أسطورية. ولنقرأ معاً الجملة الأولى منها، تقول : زمنه فجر صيفى. أشجار السرو متأهبة فى تسامقها، كأنها جند قد استدعاهم الليل فى نوبة صحيان. قاماتها مشدودة فى إهاب الظلمة ، وأطراف قممها الإبرية حراب تخز كبد السماء، ولا تسمح للريح أن تفلت أعنة الهبوب الرضى أوتطلق نسائم الحياة فى هذا الفجر الكابى (ص ٥٥). فهذه جملة (وقل مثل ذلك فى بقية القصة) لا تحمل من خصائص النثر بمفهومه التقليدى إلا الكتابة على شكل سطور، وعدم الالتزام بالوزن العروضى ولكنها فيما عدا ذلك شعر خالص : فاللغة تصويرية، وحتى تستعين فى بناء الصورة بأدوات البلاغة التقليدية مثل التشبيه والاستعارة والكناية، والجو شعرى مُحلِّق، فضلاً عن إضفاء الروح البشرية على الأشياء والجمادات. إذن فنحن أمام عالم سريالى يمتح من نبع الأسطورة. ولأن العالم السريالى فى هذه القصة أكثر بروزاً آثرنا أن نضمها إلى القصص ذات الطابع الكافكاوى والسريالى، وإن كنا نرى أنها تحمل أيضاً كثيراً من خصائص الاتجاه الأسطورى.

الاتجاه الأسطورى

الاتجاه الأسطورى أنواع، فهناك أعمال تستلهم الأسطورة، وأخرى توظفها توظيفاً جيداً فى سياق النص. ولكن ما نعنيه هنا هوالاتجاه الذى يقدم عملاً فنياً ذا بناء أسطورى متكامل، يبدو واقعياً بينما هويغوص غوصاً فى عالم الأسطورة، أى أن الكاتب هنا يخلق عالماً أسطورياً فريداً يكتسب شرعيته من نسبته إليه وحده، وذلك على نحوما نقرأ فى قصة محمد مستجاب «مستجاب السابع» لقد حاول القاص بهذا العنوان أن يوهم القارئ بأنه يقدم سيرة ذاتية ولكنك ما أن تبدأ القراءة حتى تكتشف البون الشاسع بين مستجاب السابع هذا وبين آل مستجاب الحقيقيين الذين ينسب إليهم كاتبنا. إن هذه القصة تذكرنا بالبيت الشعرى الذى يقول :

ذلك أن مستجاب السابع هذا يمثل خلاصة وعصارة تاريخ كامل طويل بموروثاته الأسطورية والدينية والحضارية والثقافية والفكرية والشعبية. وكل جملة فى القصة تشى بأصلها التراثى : فالسابع من آل مستجاب كان يكره ثلاثة : الدم والموسيقى واللبن الرائب، وهذه تذكرنا بالعناصر الثلاثة المشهورة الماء والخضرة والوجه الحسن أو قل إن ثلاثة السابع هى النقيض الموضوعى لهذه الثلاثة التاريخية، ونمضى مع القصة فنقابل الكثير من هذه الأصول التراثية مثل ألف ليلة وليلة والملك شهريار وخدمه وعبيده وزوجاته، والإنسان والشيطان، والجنة والنار، وإيزيس وأوزوريس، والموروثات الشعبية وغير ذلك، حتى نصل إلى ما رواه الشامتون والخبّاصون والخدم وكتبة الصحف والشعراء أنهم رأوا بأعينهم مستجاب السابع فى البقاع النائية وراء الوادى يبيع الفئوس والنعال والشراشر، ويرتق براذع الركائب ولجامات الحمير، ويشترى الجلود وذيول الخيول... إلخ، وهكذا نجد مستجاب السابع يعمل فى كل هذه المهن التى تشمل معظم ما عرف من مهن فى العالم الإسلامى منذ القدم حتى الآن، من ممارسة الحجامة والمناداة على المراهم وقطرة العيون والشّشْم وفتح المندل إلى إصلاح التليفزيونات والفيديوهات والأحذية. إن مستجاب السابع إذن شخص أسطورى يضم فى إهابه كل الذرات التى يتكون منها تاريخ العالم الإسلامى وحضارته. وتبدأ الحكاية بدعاء : طوبى لمن وضع زهرة على قبر أوقصر أوصدر... إلخ وتنتهى أيضاً بدعاء : فطوبى لمن تمهل قبل أن يقول.. إلخ. وهكذا يقدم محمد مستجاب عالماً أسطورياً فريداً وتجربة عميقة أصيلة تشكل جزءاً من عالمه القصصى الفريد.

وهناك قصة أُخرى يمكن أن تُنسب إلى الاتجاه الأسطورى بنفس القدر الذى يمكن أن تُنسب به أيضاً إلى الاتجاه السريالى، هى قصة كهف الشمس لأُبىّ الدسوقى. فهذه القصة تحمل مجموعة من العناصر السريالية وأُخرى من العناصر الأسطورية. ومن عنوانها نستشف منحاها الأسطورى، كما نجد ذلك أيضاً فى وصفه للبحر، إذ يقول : فى تلك الليلة تمدد وانحنى عليه البحر فى كابوس طويل. راح البحر يبتلعه كما يبتلع المدن والقرى والآلام. سلاسل من جبال راح البحر يزدهر حولها ويشيد الحصار، واتجه البحر إلى البيوت يلطمها وإلى الشوارع يغمرها ثم إلى المدن

يحاصرها.. إلخ (ص ١٧٦) . فهذا البحر كما نرى كائن خرافى أسطورى يبتلع ويلتهم ويلطم ويحاصر ويجرجر أقدامه فوق هامات الرجال. أما العناصر السريالية فنراها فى عودة الغريق ووقوفه فى قسم البوليس ونزيف المرأة على مدى أكثر من نصف قرن وغير ذلك. وبذلك يكون أبىٍ الدسوقى قد جمع فى هذه القصة بين الاتجاهين الأسطورى والسريالى فى بناء فنى جيد.

الاتجاه الرمزى

وهوالذى يتكئ على الرمز للإشارة إلى موقف ما أو الإيحاء بشيء ما وتمثله هنا قصتان هما القبعة السوداء لإسماعيل بكر، و حكاية توحيدة الحدباء لآمال الميرغنى. والقصة الأولى تحكى عن رجل كان يصنع الدمى ويبيعها للأطفال، لكن بعد دخول التكنولوجيا فى صناعة هذه اللعب أصبحت بضاعته لا تقوى على مواجهة اللعب التكنولوجية. كان من عادته أن يرتدى حلة كاملة ويمشى عارى الرأس فتصيبه ضربة شمس فقرر أن يشترى قبعة سوداء يضعها على رأسه، وعند ذلك لاقى احترام أصحاب المتاجر التى يدخلها ويعرض على أصحابها بضاعته، لكنهم ظلوا يرفضونها، فقرر أن يصنع دمى وعرائس ترتدى جميعها قبعات سوداء قاتمة، وهنا أقبلوا على شراء بضاعته ولقيت رواجاً كبيراً. فهذه القصة _ كما نرى _ ترمز لتأثير الحضارة الغربية علينا حتى صارت معظم المحلات فى بلادنا تحمل أسماء أجنبية، فهذا الشوبينج سنتر، وهذا فوتوجاردن وغير ذلك من المسميات الدخيلة التى يتوهم الناس أنها تجلب لهم الرواج وتجعل المشترين يتهافتون على بضاعتهم. ولكن الرمز فى هذه القصة مباشر وواضح إلى حد كبير.

والقصة الثانية تحكى حكاية امرأة توحيدة الحدباء احتجبت خلف جدران بيتها لسنوات طويلة، ولم يكن الغرباء عن الحى يتوقعون أن هذا البيت يسكنه بشر، لأن سقفه كان يهيل الغبار على المارة وكانت مياه الصرف تتسرب على الدوام من أسفل بابه المعفر. لكن وجودها بالنسبة لأهل الحى كان يمثل لغزاً فمرة يستيقظون على صوت صراخها واستغاثاتها فيندفعون إلى البيت، ولا يعثرون على أحد، ومرة ينطلق صراخها مختلطاً بنباح مسعور كأنه لعشرة كلاب ضخمة، وعندما اندفع الرجال إلى الداخل فى هذه المرة وجدوها بمفردها، نصفها الأسفل مدفون فى باطن الأرض

وجسدها مدمى بجراح خطيرة. وهكذا صارت توحيدة لغزاً مستغلقاً على أهل الحى يتحداهم كل يوم، ويكسر توقعاتهم، ولم يفلح السحر ولا نصائح الشيوخ فى حله أوتفسيره. وكل ليلة من لياليى صراخها المروعة كانت تحمل لهم مفاجأة جديدة تتحداهم وتهزم تصوراتهم. فهذه القصة إذن متعددة الدلالات ويمكن أن ترمز لأشياء كثيرة، ويمكن لأى قارئ أن يفسر الرمز بالطريقة التى تتفق مع ما فى نفسه من مشاعر وأفكار.

اتجاه الشيئية

وهواتجاه ينزع إلى التعبير عن الواقع بشكل محايد، ويركز على الأشياء فى حد ذاتها، وله أصول فى الأدب العالمى عند كتّاب القصة الجديدة مثل ناتالى ساروت، وألن روب جرييه وميشيل بوتور، ومن قبلهم عند أرنست هيمنجواى. كما أنه يتوافق مع أكثر اتجاهات الواقعية البنائية تمرداً فى أمريكا اللاتينية، وهوزيادة التعبير عن اللامنطق، والتجريد الظاهرى للواقع، وإن كان ذلك يتم انطلاقاً من أهداف سامية تبحث عن مخارج جديدة لمشكلات الإنسان(١١).

وفى القصص التى معنا قصتان تتجهان هذا الاتجاه هما قصة عطلة رضوان لعبده جبير، وقصة الكلب لوفيق الفرماوى.

فى القصة الأولى منهما نجد عبده جبير يخلط الواقع بالحلم بالهلوسة، ويحطم كل القواعد المعروفة للبناء القصصى، فلا بداية أو وسط أو نهاية، ولا حبكة، ولا ذروة للحدث، وإنما نحن أمام كاتب يترك لخياله العنان، وخياله جموح بلا حدود، فيجمع بين أشياء لا يمكن أن تجتمع إلا فى ذهنه، ويأتى من هنا وهناك بحكايات وخواطر مفرقة مبعثرة لا يضمها إلا خيط واحد هواللغة التى كتب بها، وحتى هذه اللغة تأتى هى الأخرى مبعثرة، مكسرة فمن فصحى شعرية إلى عامية مبتذلة إلى فصحى مرة أُخرى. إن الكاتب حريص كل الحرص على كسر النظام وتحطيم العادى والمألوف والدخول من بوابة الحلم إلى عالم الواقع ثم العودة إلى الحلم مرة أُخرى فى غير نظام ولا ترتيب. وعندما يلجأ الكاتب إلى الواقع يكون فى غاية الوضوح لأنه ينقل المشهد بعناصره التى وردت فى الواقع الفعلى. فنجد قصة أوحادثة قاتلة زوجها التى قطعته

إرباً ووزعته فى أكياس بلاستيك على عدد من صناديق القمامة، ونجد مدرس التربية الرياضية فى المدرسة الابتدائية الذى تحول فى عصر الانفتاح بين يوم وليلة، إلى ملياردير أنقذ البنك المركزى ثلاث مرات، وأقرض وزارة الدفاع ١٥٠ مليون دولار دبرها فى نصف ساعة. ونجد الممثلة سماح أنور (هكذا بالاسم) تنفى الإشاعة التى ترددت حول زواجها، والممثلة آثار الحكيم وخطيبها المنتج خليل عثمان يرفضان نشر أى صورة عن خطوبتهما التى تمت فى أحد الفنادق خمسة نجوم... إلخ وكأن الكاتب يريد أن يقول إن ما يجرى فى الواقع أكثر غرابة من الهلوسة التى تدور فى ذهنه وينقلها إلينا على الورق فى شكل قصة قصيرة بلا قواعد ولا أصول. إنها إذن تعبير عن اللامنطق وعن الغرابة التى تموج بها حياتنا المعاصرة.

ونأتى إلى القصة الثانية وهى قصة الكلب لوفيق الفرماوى فنجدها تصنع عالماً تجريدياً على طريقة الرمزيين، بالمعنى الشعرى، لا بالمعنى الذى تكلمنا عنه فيما سبق. وهنا يأتى الرمز محملاً بعناصر واقعية وأخرى رامزة، وينصهر كل هذا فى بوتقة واحدة ليخرج لنا صورة كلية تجريدية ذات دلالات رمزية. وفى مثل هذا النوع من القص تتخلى اللغة عن دلالاتها العادية لتبين عن دلالة أو دلالات أخرى أكثر عمقاً وثراء هى الدلالة الرمزية. ولنقرأ معاً الفقرة الأولى من القصة، تقول: كان الأسى يقعى ساكناً قرب باب غرفتنا المصبوغة بالحناء، لما تقافزت بجوارى على الفراش مهللة وهى تناديه: أيها العار، لكنه _ كعادته _ تطلع إليها بعينين باردتين ثم تثاءب فى كسل (ص ٦٦). ونمضى مع القصة فنكتشف أن هذا العار، وهذا الأسى الذى يقعى ساكناً هوالكلب. إذن فقد قام القاص بعملية تجريد للأشياء فى ذاتها أى على ما هى عليه فى الواقع، وأضفى عليها مسحة شيئية، حيث أصبح الكلب مجرد شىء يقعى ساكناً قرب باب الغرفة المصبوغة بالحناء، وهوليس شيئاً محسوساً، وإنما جاء كذلك فى صورة شىء مجرد هوالأسى، وهوالعار.. فهل هناك تجريد للغة أكثر من ذلك ؟ وهذا الكلب رغم أنك يمكن أن تقبض عليه وتمسك به إلا أنه فى النهاية يستعصى تماماً على هذه النزعة الحسية. ولنقرأ هذه الفقرة التى تقول: وقبضت على الكلب من عنقه وأدخلته الجوال، غير مهتم برفساته المتشنجة، وربطت الجوال وألقيته خارج الخيمة وأنا أنهال عليه ضرباً، حتى خارت قوتى، تناولت مطواتى

ومزقت الرباط، فاندفع صارخاً وتقافز فى الهواء ناثراً دمه، وانطلق فاراً ليصبح فى البعيد نقطة معفّرة (ص ٦٧). فهذه الجملة تشتمل على بعدين : بعد حسى يستمر حتى الكلمات الخمس الأخيرة. وبعد تجريدى نجده فى هذه الكلمات الخمس التى تقول ليصبح فى البعيد نقطة معفّرة ؟ إن تحول الكلب إلى نقطة يمكن أن يحدث على مستويين مستوى الحقيقة حيث أخذ الراوى ينظر إليه من بعيد فيخيل له أنه صار مثل النقطة على نحوما نشاهد الطائرة فى الأجواء العليا صغيرة جداً مثل الحدأة، والمستوى التجريدى، وهوالذى يتفق مع منطق القصة منذ البداية حتى النهاية، وهوما نميل إليه ونتصور أن الكاتب يقصد إليه قصداً. وهكذا نرى وفيق الفرماوى قد أجاد خلق هذا الجو التجريدى الشيئى فى بناء قصصى محكم.

وفى ختام هذا التحليل النقدى تبقى كلمة لابد منها هى أنى قد حاولت قدر الاستطاعة أن أضم الشبيه إلى الشبيه، وأن أصنف القصص وأضع كلا منها فى الاتجاه أوالتيار الذى أرى أنها تنسب إليه، ولعلى أكون قد أصبت بعض التوفيق فى هذه المهمة الصعبة، حيث هذا الكم الكبير من القصص لهذا العدد الكبير من الكتّاب، الذين يجتهد كل منهم غاية الاجتهاد _ كما أسلفنا _ فى البحث عن أصالته وخصوصيته، ويحلم بأن يضيف الكثير لهذا الفن العربى الصاعد. وقد حاولت أيضاً، قدر الإمكان، أن ألم بأكبر عدد من الكتّاب فى محاولات لتحليل قصصهم ولكن كان من المستحيل أن أتوقف عندهم جميعاً. ولذلك فإنى أحس بالتقصير تجاه كتّاب لهم فى هذا العدد قصص تحتاج إلى وقفات خاصة مثل إبراهيم عبد المجيد وشمس الدين موسى ومحمود الوردانى، وفوزى عبد المجيد، ومحمد عبد الرحمن المر، ومحمد كمال محمد، وطلعت فهمى، ونعمات البحيرى ومعظمهم ينتمون إلى الاتجاه الواقعى، وهذا إن دل فإنما يدل على ثراء هذا الاتجاه وتنوع صوره وأشكاله. وفضلاً عن ذلك فإن القصص المحللة كانت تحتاج هى الأخرى إلى وقفات أطول، فليغفر لنا هؤلاء جميعاً تقصيرنا فى حقهم وإن كان عذرنا أن هذه القصص الثمانى والأربعين كانت تحتاج إلى كتاب كامل لا إلى مقال محدود كهذا.

الهوامش

١- انظر فى ذلك الشهادات التى نُشرت فى العددين الثانى عشر و الثالث عشر من مجلة الثقافة الجديدة

٢- "حاضر القصة القصيرة" حوار أجراه محمد الحلو مع مجموعة من النقاد من بينهم فاروق عبد القادر" مجلة الثقافة الجديدة "العدد ١٥ - ١٦ أبريل ١٩٨٨ ص ٩٣ .

٣- انظر محمد كشيك " فانتازيا جديدة و لعبة للأقنعة - دراسة فى أعمال بعض كتّاب الستينيات فى القصة القصيرة " مجلة أدب و نقد "العدد رقم ٢٥ يونيو ١٩٨٤ " ص ٥١ .

٤- المرجع السابق " حاضر القصة القصيرة " ص ٩٣ .

٥- روجيه جارودى " واقعية بلا ضفاف "الترجمة العربية لحليم طوسون "القاهرة" ١٩٦٨ .

٦- المرجع السابق " ص ٢٢٥ .

٧- انظر مقالنا ملامح البطل فى القصة القصيرة " مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٥ _ ١٦ " أبريل ص ١٧٢ .

٨- سورة الحاقة الآيات من ٦ إلى ٨ .

٩- نجيب محفوظ فى حوار مع محمد كشيك "الثقافة الجديدة "العدد المذكور ص ١٣٩ .

١٠- عن الواقعية السحرية "انظر مقدمتنا لترجمة قصة من قتل موليرو ؟ تحت عنوان فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية . سلسلة الرواية العالمية "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ١٩٨٨ " ص ٩ .

١١- انظر فى المرجع السابق "اتجاهات الواقعية البنائية فى أمريكا اللاتينية " ص ١١ و ما بعدها .

القصة القصيرة فى محافظة الغربية

دراسة فى ثمانى مجموعات قصصية*

وهذه المجموعات هى الأنتوبى لفوزى شلبى , و صـــفط تراب ـ نيـــويورك وبالعكس لمحمد حمزة العزونى , و تغريبة بنى صالح و مزرعة الثعالب لفوزى صالح , و عود ثقاب و أعلى من كل الناس لفريد محمد عوض , و على باب ناعسة و الإرث لإيهاب الوردانى . ومن قراءتى لهذه المجموعات , وبعضها كنت قد قرأته قبل ذلك , أستطيع أن أقول إن ثمّة سمة واضحة مشتركة بينها جميعاً , وهى انتماء أصحابها الشديد للمكان الذى ولدوا وعاشوا فيه، وارتباطهم الحميم بأشياء حميمة تخص محافظة الغربية وحدها ولا توجد فيما سواها، وإعلانهم القوى المجلجل عن اعتزازهم بهذا الانتماء , ومن ثم نراهم جميعاً يحلمون بأن تصل قراهم إلى درجة من التقدم الحضارى لا مثيل لها، مما جعل محمد حمزة العزونى فى قصة "صفط تراب ـ نيويورك وبالعكس يحلم، على لسان بطل القصة عبد العاطى بالطبع، بأن يكون هناك خط طيران مباشر وخطوط أخرى كثيرة تربط بين قرية صفط تراب التابعة لمدينة المحلة الكبرى، وبين نيويورك مدينة المال ورجال الأعمال والأمم المتحدة

* كتبت هذه الدراسة عام ٢٠٠٠م.

والتى يتوجه إليها العالم من كل أنحائه صباح مساء. ولا شك أن هذا الربط , الـذى يتـمناه العـزونى , سوف يجعل من صفط تراب كعبة أخرى للمال وللثروة . وارتباط هؤلاء الأدباء , على الصورة المذكورة , بالمكان ذكرنى بأدباء الأندلس , فقد كان لديهم هذا الإحساس الغامر بالمكان , إلى الدرجة التى كانت تجعلهم يهبون للدفاع عن الأندلس ضد أى شانىء يفضل عليها مكاناً آخر. من ذلك ما فعله الأديب إسماعيل بن محمد الشقندى (نسبة إلى قرية شقندة SACUNDA فى رسالته رسالة فى فضل الأندلس (انظر هذه الرسالة فى كتاب نفح الطيب للمقرى , الجـزء الرابع , البـاب السابع) إذ أثارته كلمة من أديب مغربى يفضل فيها بر العدوة على بر الأندلس , فكتب يقول : الحمد لله الذى جعل لمن يفخر بالأندلس أن يتكلم ملء فيه ,ويطنب ما شاء فلا يجد من يعترض عليه ولا من يثنيه , إذ لا يقال للنهار يا مظلم ولا لوجه النعيم يا قبيح.. أما بعد فإنه قد حرّك منى ساكناً , وملأ منى فارغاً , فخرجت عن سجيتى فى الإغضاء , مكرهاً إلى الحمية والإباء , منازعٌ فى فضل الأندلس أراد أن يخرق الإجماع , ويأتى بما لم تقبله النواظر والأسماع , إذ من رأى ومن سمع لا يجوز عنده ذلك , ولا يضله من تاه فى تلك المسالك , رام أن يفضل برّ العدوة على برّ الأندلس فرام أن يفضل على اليمين اليسار , ويقول : الليل أضوأ من النهار , فيا عجباً كيف قابل العوالى بالزجاج , وصادم الصفاة بالزجاج , فيا من نفخ فى غير ضرم , ورام صيد البزاة بالرخم , وكيف تتكثر بما جعله الله قليلاً , وتتعزز بما حكم الله أن يكون ذليلاً ؟ ما هذه المباهاة التى لا تجوز ؟ وكيف تبدى أمام الفتاة العجوز ؟... إلخ.

وعلى الرغم من هذه السمة التى تجمع بين القصاصين الخمسة من محافظة الغربية فإن هناك سمات وخصائص أخرى تفرّق بين كل واحد منهم والآخرين , بل إن القاص , إذا كانت له مجموعتان , يختلف فى إحداهما عن الأخرى. وهذا شىء طبيعى فى مجال الفن , إذ يحرص كل فنان على أن يكون له عالمه الخاص الذى لا يشترك معه فيه غيره , والذى يتميز به عن الآخرين فى زمن صار فيه التميز هدفاً مطلوباً. ولهذا سوف نتناول كل قصاص على حدة لكى نغوص فى عالمه الفنى فى محاولة لاستكناه أبعاده وتفاصيله وخصائصه المائزة. وننبه منذ البداية إلى أن ترتيب

القصاصين والمجموعات يخضع لعوامل فنية بحتة وليست له دلالات قيمية.

فوزى شلبى فى الأنتوبى

هذه المجموعة من القصص صدرت منذ عدة سنوات , ولكن الطبعة التى معى هى الطبعة الثانية الصادرة عن دار الغد عام ١٩٩٧ وكنت قد قرأت المجموعة إبَّان صدورها الأول , ومن ثم فإنى أعتقد _ إذا صدقت الذاكرة _ أن المؤلف فى الطبعة الثانية لم يضف شيئاً جديداً. وهذا شيء يحسب له لأن المؤلفين , فى بعض الأحيان يلجئون إلى الإضافات , وهذا يمكن أن يكون مستحباً فى الشعر , لكنه فى الرواية والقصة القصيرة بالتحديد غير مستحب. وأول شيء لفت نظرى فى مجموعة فوزى شلبى هوطريقة السرد عنده , إذ نجد لوناً من التداخل الحميم بين حركة الشخصية وكائنات الطبيعة , على نحوما نقرأ فى هذه الفقرة الأولى من قصة تغريد " : العصافير تحط فوق الشجرة الوحيدة وسط الشارع , وعند حواف النوافذ. تزقزق وتهز أجنحتها لتسمع هى وضجة الطريق , و تغريد فى يد أمها تتواثب كرفيف الحلم الأبيض , تركل الهواء , وقد أضاءت قسماتها أشعة الشمس التى تدلف ببطء (ص ٤) ولو أن هذه فقرة يتيمة ترد وسط أكوام من السرد المباشر لاعتبرناها خارج الإطار السائد ولما اهتممنا بها , ولكنها على العكس من ذلك وردت داخل إطار مهيمن يقابلنا على امتداد المجموعة. ففى هذه القصة نفسها توصف حركة الأم بنفس الطريقة : تعبر الأم الشارع وتدلف إلى السوق بوجل. تغوص فى باطن الهواء , ترمى ناظريها عبر الزحام , ترى قرص الشمس الخجلان فى عينيها. تتماوج حول رأسها أمواج وأمواج لزجة (ص ٦ وانظر الصفحة التالية) . فهذه ليست حركة عادية بل هى حركة داخل الكائنات الطبيعية , السفلى منها مثل الهواء , والعلوى مثل الشمس , والمتخيَّل أوالمنتقل مثل الأمواج. وفى أحيان أخرى يضاف إلى ما سبق تداعيات الذاكـــرة , كما نقرأ فى قصة الشيخ صلاح الشيخ : قرقعة السيارات تغوص فى الأسفلت. أغوص فى تزاحم ذكرياتى البعيدة. الشمس تدوس الأرض بثقل. أتباطأ فى الخطو. يتطاير صدرى مزقاً مزقاً.. إلخ (ص ٢٠) وهكذا نمضى مع القصص فنجد هذا التداخل الحميم بين حركة السرد وحركة المكان. وحتى لا نطيل نحيل القارئ على بعض الصفحات لعله يكتشف فيها ما لم نكتشفه نحن. وهذه الصفحات هى ٣٣،

٣٦، ٤٥، ٥٢ ومما لا شك فيه أن التداخل بين حركة الشخصية، وخاصة إذا امتدت إلى الجوانب الباطنية، وبين حركة الكائنات على الأرض. وفى الجو وفى السماء يعمق من حركة السرد ويمنح القصة دلالات وأبعاداً ثرية، سواء على مستوى الشكل أوعلى مستوى المضمون.

من العناصر البارزة أيضاً فى مجموعة فوزى شلبى رسمه لملامح شخصية الأنتوبى. وأنا أعتقد أن نجاح الكاتب فى رسم ملامح هذه الشخصية أدى إلى حدوث نوع من التماهى بينه وبينها، فأنت لا تذكر فوزى شلبى إلا وتذكرت الأنتوبى. ولا تذكر الأنتوبى إلا وتذكرت فوزى شلبى. ولا يمكن أن نقول إن الأنتوبى جزء من سيرة الكاتب الذاتية. لكنه النجاح _ كما أسلفت _ فى رسم الشخصية جعلها شديدة القرب منه ولا تنسب إلا إليه، ومن ثم عرف بها وعرفت به. ومهما كتب فوزى شلبى بعد ذلك فسوف يظل هو الأنتوبى بشحمه ولحمه. وقصة الأنتوبى مقسمة. وفقاً للعنوان وللأحداث. إلى ثلاثة عناصر رئيسية هى الأنتوبى، وحماره، والطوفان. فالأنتوبى، وحماره عنصران أرضيان يجوز عليهما ما يجوز على غيرهما. أما الطوفان فهوالعنصر المتعالى فى القصة " TRASCENDENTAL أى الذى ينطلق بهما من دائرة الخصوصية إلى دائرة أوسع وأكثر سموّا تجعل منها فناً قوياً يقاوم عوامل الفناء. وهذا العنصر التراسندنتالى فى القصة هوالذى جعل الأنتوبى يوجد فى كل مكان: أمام الجامع، وعند الكوبرى، والمحطة، وأحياناً فى كل هذه الأماكن مجتمعة، وكأنه من أهل الخطوة أى من المستحوذين على قوى غير طبيعية تجعل حضورهم فى كل مكان. ولا شك أن هذا أحد الملامح المهمة فى شخصية الأنتوبى. ومن ملامحه أيضاً السخرية التى وجدناها فى أكثر من موقف. فعندما جاءت فرق الأمن كى تخلى الطريق لمرور موكب رسمى، وتطوع كبار القوم لمساعدة هذه الفرق فى تهويش الناس. وبعد أن انفض المولد بصق الأنتوبى بصقتين كبيرتين، واحدة فى إثر المسئول وحاشيته والأخرى فى كل الوجوه المحيطة. واتجه فوراً لجمع أشلاء عشته المنهارة. وأعاد بناءها بهمة ونشاط. والأنتوبى إنسان هادئ لا ينفعل بسهولة، بل يتصرف فى كل موقف على راحته وبهدوء شديد. لكنه أحياناً يصير مثل العاصفة ومن يراه فى تلك اللحظة ينكمش ويتضاءل ويغوص فى جلده،

وعاصفة الأنتوبى يمكن أن تتحول إلى طوفان، وهذا _ كما أسلفت _ جزء من التعالى فى شخصية الأنتوبى، أى تحولها من كائن أرضى عادى إلى كائن خرافى هائل. والأنتوبى , على الرغم من هذا الجانب، شخصية متسامحة جداً , ومن هنا جاء عفوه غير المتوقع عن عطوة الذى سرق حماره. والأنتوبى يحب الإقامة فى منطقة وسط بين القرية والمدينة يطلق عليها فى القصة اسم الحلقة المفقودة، ويمكن أن نسميها نحن منطقة الأعراف . أما العلاقة بين الأنتوبى وحماره فإنها شديدة التداخل سواء على مستوى الواقع أم على مستوى الموقف الوجودى، فهما فى الواقع صنوان لا يفترق أحدهما عن الآخر , ولهذا لم يكن الأنتوبى مثل العاصفة إلا عندما سرق حماره، وعندما عاد إليه استرد هدوءه بالكامل. أما فيما يتعلق بالموقف الوجودى فكل منهما غريب عن هذا العالم، وصبور، وينظر إلى الناس، أحياناً ، فى سخرية لها مغزى فلسفى. وهذا ليس بغريب على الحمار فقد رأيناه فيلسوفاً فى أعمال عالمية كثيرة عند طاغور، وخوان رامون خمينيث، وتوفيق الحكيم والجديد هنا هوالسخرية المضافة إلى شخصية الأنتوبى , وهى سخرية تحمل هى الأخرى مغزى فلسفياً.

وفى مجموعة الأنتوبى نجد المؤلف يجيد الوصف. ونأخذ لذلك المثال التالى من صفحة ٧٨ يقول : الشمس ترسل خيوطها الأولى. شعاعها ينقر جدار الأفق. يهوى على الحقول التى تتموج خضرتها فى حركة ثقيلة فاترة. والقرية خارجة بناسها وبهائمها. والعصافير ترفرف على الشجيرات الصغيرة. تهبط من عشاشها إلى الترعة. فهذه لوحة جيدة لطلوع الشمس فى القرية يقدمها لنا فوزى شلبى فى قصة العريتان وبالطبع فإن هذا مجرد مثال لشىء موجود فى كل قصص المجموعة.

وتتعدد المضامين فى قصص فوزى شلبى، كالفقر والحاجة الشديدة فى قصة «تغريد» هذه الطفلة الجميلة التى لا تستطيع أمها أن تشترى لها حذاء جديداً. وهنا نجد مقابلة جيدة بين جمال الطفلة وبراءتها وبين عدم تلبية حاجة بسيطة لها. وهذه المقابلة تقف عند حافة المفارقة. كذلك نجد التحولات التى حدثت فى القرية كما فى قصة الشيخ صلاح الشيخ، ومن الواضح أن المؤلف يقدم الجوانب السلبية لهذه التحولات، بدليل قوله على لسان راوى القصة : إن البلدة لم تعد صغيرة، يسورها النخيل والتوت وست الحسن. وإن المبانى داست الزرع الأخضر، وابتلعت أفدنة عدة

أصبح ملاكها أشياء أُخرى، فاشترى خلاف ماكينة رى، وتبعه نويهى بعربة كسح الطرنشات . وتمخضت عبقرية شلبى فأنشأ طابونة للخبز الأفرنجى (ص ٢٩).
وأحياناً نجد القصة تتغلغل داخل النفس لتعبّر عن حالة إحباط ناتجة عن الفقر كما نجد فى قصة القادم (ص ١٠٤) حيث استحال على الراوى دخول الجامعة بسبب سقوط والده صريع الفقر . وهو ـ أى الراوى ـ ينتظر شيئاً لا يأتى أبداً. وتذكرنا هذه القصة برواية جابرييل جارثيا ماركيز الشهيرة الكولونيل لا يجد من يكاتبه . كذلك نجد فوزى شلبى يلجأ أحياناً إلى الألغاز والأسرار كما فى قصة تحت الظلال (ص٣٦) حيث قدم لنا وصفاً لحركة المكان والناس داخل مستشفى وفيما حولها وقد نجح فى توظيف الرموز التى بثها ضمن حركة السرد. والقصة التالية لهذه وهى الدراجات الثلاث (ص ٥٨) فيها وصف لحركة الدراجة وراكبها والحياة تموج حولهما بكل ما هوواقعى وسرى أى مغلف بالأسرار. ولكن الرمز قد يأتى مستغلقاً تماماً كما نجد فى قصة العربتان (ص ٧٠) وهذه القصة قرأتها مرتين دون أن أصل إلى أى تفسير أو إضاءة لرموزها . مثل العربة . وصالح. ويبدو أن المؤلف كان يقصد استغلاق رموزه لأنه قال لنا على لسان فاطمة . الشخصية الثانية فى القصة . إنها ـ أى فاطمة ـ تكتم ـ ما تزال ـ من فضول الناس كل ما يمس أمر العربة (ص ٨٠).
وقصة العربتان على الرغم من استغلاقها إلا أنها جيدة بفضل حركة السرد القائمة فى أحيان كثيرة على الوصف بالطريقة التى أشرنا إليها من قبل. يقول ـ على سبيل المثال ـ فى مطلع القصة : الهواء لم ينم بعد، يسفح أوراق الشجر، ومنذ زمن سلمت كف الغروب راية النهار لليل. عاد الناس من الغيطان منكسرين بتعب النهار. خلفهم سقطت السماء على الأرض.. إلخ . لكن الرمز يمكن أن يأتى مستغلقاً وتكون القصة ضعيفة مثل قصة النجمة السداسية (ص ٨٢) التى لا تقدم شيئاً ولا تبين عن شىء.
وفى المجموعة قصة أُخرى ضعيفة يبدوأن المؤلف كتبها على سبيل التجريب وهى قصة «قصة لن تكتب» (ص ٩٠). فهذه القصة على طولها (١٢ صفحة) لا مغزى لها ولا هدف وإنما هى جمل مرصوصة. وتختم بالجملة التالية : العنوان : لم أجد ـ مؤقتاً ـ عنواناً لمشروع هذه القصة. المؤلف . ويبدو أن المؤلف لن يجد لها أبداً عنواناً لأنها لا تحتاج إلى عنوان. وهى بالفعل مشروع قصة وليست قصة.

بالمجموعة أيضاً قصة تقع فى المابين وهى قصة ياسمين (ص ١١٠) , التى يمكن أن نصفها بالرمادية، لأنها لا تصل إلى مرحلة الضعف ولا إلى مرحلة القوة , فهى بين بين، وفيها مباشرة شديدة , وكأن الكاتب يقص علينا حكاية يومية مكررة عن ولادة امرأة. وبالطبع ليس مطلوباً أن تكون كل قصص المجموعة على درجة واحدة من القوة، وبحسب الكاتب أنه أجاد وأبدع فى قصص كثيرة تؤهله لأن يأخذ موقعاً متميزاً بين كتّاب القصة المحدثين.

صفط تراب _ نيويورك وبالعكس

وهذه المجموعة لمحمد حمزة العزونى تنقلنا إلى نمط آخر من أنماط القص هوالقصص الشعبى الذى يتميز أول ما يتميز بجماعية القص. فأنت عندما تقرأ أى قصة من قصص هذه المجموعة سوف تجد أنك لست أمام راوعليم بكل شىء كما يقال، أى تمضى حركة السرد على لسان الشخص الثالث (هو) , ولست أمــام الأنا الراوية أى بطل القصة الذى يتحدث عن نفسه , ولست أمام سرد على لسان المخاطب (أنت)، وإنما تجد نفسك هدفاً لأصوات جماعية تتحاور فيما بينها مما يجعلك تدخل حومة الحوار والتواصل معهم. ولنأخذ _ على سبيل المثال _ القصة الأولى التى تحمل المجموعة عنوانها. وسوف يطالعنا عبد العاطى فى بداية القصة يزعق بأعلى صوته : البترول فى أرضى ! والله جالك السعد يا عبد العاطى . يا أهل البلد. الجاز أهه فى قلب الأرض !. ويتدفق أهل القرية رجالاً ونساء وأطفالاً، وكل منهم يشترك فى الاحتفال بهذا الحدث السعيد. ويتحول عبد العاطى نفسه إلى مجموعة أصوات داخلية تتحاور فيما بينها كأن يقول لنفسه إن هذا رزق ساقه الله إلىّ ، فهل ستأكل الحكومة حقى ؟ فيرد عليه صوت آخر : "ولكن يا عبد العاطى , كلنا ملك الحكومة , أنت نفسك ملك الحكومة. هل أحد يا عبد العاطى يستطيع أن يقف ضد الحكومة ؟ وهكذا تتوالى الأصوات من الداخل والخارج، ويشترك كل أهل القرية فى الاحتفال بالحدث , وكل منهم يبدأ يتصرف على أساسه، فمنهم من يرسل لابنه بأن يحضر من العراق .مثل الحاج محمود اليمانى , وما إن علم الناس بما فعله الحاج محمود حتى خرجت الخطابات من كل بيت فى القرية موجهة إلى الرجال هناك فى الغربة كى يعودوا إلى قريتهم ، لأنه لا يعقل أن يظلوا غرباء والبترول قد تدفق فى قريتهم. ومن

أهل القرية من شغله تفسير الأسباب التى أدت إلى ظهور البترول فى القرية مثل خادم جامع سيدى عبد الله بن الحارث، ومن قبله شيخ المسجد الذى قال إن ظهور البترول فى حوض القبالة له سبب وهوأن هذا هوالمكان الذى انتصر فيه سيدى عبد الله ابن الحارث رضى الله عنه على الكفرة أعداء الإسلام. أمّا الخادم فقد لجأ إلى تعليل خرافى حيث قال إن البترول كان سيظهر فى اليمن , ولكن سيدى عبد الله بن الحارث وهواليمنى الأصل , سحبه إلى هنا ببركاته. لقد خيّر فاختار قريتنا.. إلخ (ص ١٧). إذن هذه الجماعية الموجودة فى السرد موجودة أيضاً على كل المستويات فى القصةومن ثم لا نحس بأن البترول قد ظهر فى أرض شخص واحد هو عبدالعاطى، بل إنه خير سوف يعم القرية من أدناها إلى أقصاها , ولهذا اشتركوا جميعاً فى الاحتفال بالحدث , واشتركوا جميعاً فى الفرحة بنتائجه كما نلاحظ فى الفقرة التالية : من الآن لن يتغرب الرجال والأولاد. من الآن لن يشقى أحد فيك يا صفط , وسنكون كلنا سعداء.. إلخ (ص ١٢). وكل أهل القرية سوف يشتركون فى إرسال البرقيات إلى العاصمة والمحافظة , وكل البرقيات تحمل خصوصية الظهور فى أرض عبد العاطى شعلان وعمومية الانتفاع بهذا الخبر السعيد. ولكن أحلام الفقراء لا تتحقق _ فى العادة _ بسهولة , ولهذا سوف تأتى الحكومة وتأخذ عينة من التربة لتحليلها , ويصل خطاب من وزير البترول إلى العمدة يخبره بأن العينة المأخوذة لا تحتوى على أى احتمالات لوجود البترول. وأن الرائحة الموجودة بها هى رائحة زيت السولار المستخدم فى ماكينات الرى. وهكذا يهوى الحلم بصورة جماعية مثلما بدأ جماعياً , وتهوى معه كل الخطط والمشاريع التى تأسست عليه , مثل استقدام الرجال من الغربة فى بلاد النفط , وإقامة خط مباشر بين صفط تراب ونيويورك إضافة إلى أحلام الثراء والعز والأبّهة. لكن سقوط الحلم لا تسقط معه فرحتنا بهذه القصة ذات الطابع الشعبى الأليف، المحبب، والتناغم الذى أحدثته بين صوت عبد العاطى وكل الأصوات فى القرية.

ويلعب تيار الوعى دوراً مهماً فى هذه القصة وفى غيرها من قصص المجموعة ويبدوأنه أنسب التقنيات لمنع هذه القصص من الوقوع فى هوة المباشرة بما تحمله من تعميق للحدث ، وتنويع لطرق السرد،وتغلغل فى بواطن النفس الإنسانية ،

وأسرارها التى لا تنقطع. ولعل حكاية الفلاح الفالح وكيف أضاع أرضه وبقرته (ص ٢٣) هى أنسب مثال للحديث عن توظيف الكاتب لتقنية تيار الوعى. فهوفى القصة المذكورة يحكى على لسان الشخص الثالث (هو) لكنه ينتقل مباشرة إلى تيار وعى الشخصية عن طريق جملة مثل قال فى نفسه، أوفكر, أونظر إلى شىء وقال على نحوما نقرأ فى الفقرة التالية : بعد أن ساوم ، وفاصل ، وأقسم بالأيمان الغليظة ، ورمى أكثر من طلاق باع البقرة بالألف جنيه , لا تنقص ولا تزيد. الفلاح الفالح قال فى نفسه : ها أنت يا ولد قد انتصرت على السمسار والتجار ,وبعت البقرة بالثمن الذى تـريـد , البقرة خسارة صحيح. كانت توفر لك اللبن، وثمن الدخان ، ولكنها ليست خسارة فى مكنة المياه.. إلخ (ص ٢٣).

وإذا تركنا طرق السرد فى مجموعة العزونى، وما رأيناه فيها من حيوية وإمتاع نابعين أساساً من طابعها الشعبى، وانتقلنا إلى مضامين القصص نجد هذه المضامين يجمع بينها خط مشترك هوالحلم بغد أفضل، والتمرد على الفقر والحاجة، والوقوف ضد كل من يستغلون الفلاح المصرى مستفيدين من طيبته وصبره الذى لا مثيل له فى أى مكان من العالم. كما أن القصص فيها تمرد على كل من يريد سحق الإنسان المصرى والانتقاص من حريته. وفضلاً عن ذلك تنطوى القصص على نبوءات تحققت بعد ذلك أو نراها تتحقق الآن. وقد صدرت مجموعة صفط تراب.. "لأول مرة عام ١٩٩١ وبالطبع فإن قصصها مكتوبة قبل ذلك، ربما خلال عقد الثمانينيات , لأن الكاتب لم يحدد تواريخ كتابة القصص. وهى تضم خمس قصص فقط , أى أنها جميعاً طويلة نسبياً.

فيما يتعلق بالنبوءات التى تحققت بمرور السنوات , والتى تعطى لهذه القصص الآن مصداقية جميلة نتوقف عند قصتين هما حكاية عبد الله المصرى وكيف قضى نحبه فى الفندق الفاخر و الأزرق والأحمر . فى القصة الأولى نقرأ الفقرة التالية : البك أخبرنى أن هناك قانوناً فى الطريق سيجعله يأخذ أرضى غصباً. لكنى لم أكن أصدق.. الآن أيها السادة أصدق. البك وجدود البك ظلمونا قديماً , وها هوينتصر على اليوم.. سحقاً له ولكم أيها الملوثون.. يا شاربى الخمر وآكلى لحم الخنزير. أيها القذرون كالبهائم (ص ٤٧) . ومعروف أن قانون إعادة الأرض إلى ملاكها القدامى

كان مجرد كلام تلوكه الألسن , ولم يتحقق إلا منذ سنوات قليلة ويعانى الناس من آثاره الآن فى الريف المصرى , وكان معظم الناس يستبعدون أن تقدم الدولة على تطبيق هذا القانون ولكن يبدو أن محمد حمزة العزونى كان يحس فى أعماقه أن شيئاً يجرى فى الخفاء , ومن هنا كتب هذه القصص يدافع بها عن حق الفلاح المصرى فى الحياة , هذا الفلاح الذى عانى , ويعانى دائماً من الكبار المناشير الذين يأكلون طالعين , ونازلين يأكلون. هم يأكلون لحم الآدمى منّا حياً وميتاً , أفيعجزون عن أكل لحم الحيوان مقلياً ومشوياً (ص ٤٢) وبالطبع كان هذا وصفاً لحفل حضره عبد الله المصرى فى فندق ورأى الكبار يأكلون فيه بنهم لحوم الحيوانات , ومن ثم ربط عبد الله المصرى بين هذا النهم الشديد فى أكلهم العادى وبين استغلالهم البشع للشعب المصرى. ولهذا نجد هذه القصة تنطوى على نوع من الرمزية ,فنحن لا نقرأ حكاية عبد الله المصرى وهلاكه فى الفندق الفاخر بقدر ما نقرأ عن الشعب المصرى وتعرضه لأبشع أنواع الاستغلال. ولا ينسى المؤلف أن يصف لنا فى هذه القصة الوضع السياسى الذى نعيشه , ويأتى هذا على لسان صابر وهومن أتباع البك الذى يريد الحصول على أراضى عبد الله المصرى. يقول صابر : حكام زمان قسموا أنفسهم أمامنا أقساماً , لكنهم كلهم حكومة يا عبد الله. وهم يشتمون الحكومة أمامنا , ويقبلون يدها من ورائنا يا عبد الله. كلهم حكومة فى حكومة ياعبد الله , والمعارضة فى جيب الحكومة يا عبد الله والحكومة فى جيب البك يا عبد الله , وأنا وأنت فى جيب البك يا عبد الله (ص ٤٠) . أليس هذا هوالوضع الذى نعيشه منذ فترة طويلة: حكومة قسمت نفسها إلى حكومة ومعارضة , وكل منهما يلعب الدور المنوط به ؟ !!

وفى قصة الأزرق والأحمر نجد عودة شاى الشيخ الشريب رمزاً لعودة الباشوات والبكوات وإن كان ذلك فى صورة حديثة تتفق مع روح العصر. وعندما كتب العزونى هذه القصة لم تكن طبقة رجال الأعمال قد برزت على السطح وتضخمت بالشكل الذى صارت عليه الآن. ومن هنا يُحسب للعزونى أنه كان صادق الحس , ومستشعراً بشكل فائق لمجىء هذه اللحظة. وقد أقدم الراوى فى قصة الأزرق والأحمر على قتل ابن العمدة ذى الدماء الزرقاء. وعندما قُبض عليه وحُمل إلى طبيب الأمراض النفسية _ ويبدو أن هذا كان أحد أحلامه الصغيرة أن يحكى عن

نفسه وحياته لطبيب أمراض نفسية _ أخذ يقص عليه أطرافاً من حياته ومن بينها حبه لابنة العمدة التى وجد الطريق إليها مغلقاً للسبب نفسه وهوأن عروقه تجرى بها دماء حمراء بينما دماء العمدة وأبناؤه زرقاء. وهولا يجد تفسيراً لهذا التغير فى لون الدماء , لكنه رأى كل ذلك نذير خطر قادم ومن ثم أقدم على قتل أخى الفتاة , وكأنه بذلك يحاول منع الخطر الداهم. وعندما حصل الراوى على الثانوية العامة وقدم أوراقه لمكتب التنسيق قُبل فى كلية الزراعة , وكان لذلك تفسير خاص عنده إذ قال مخاطباً الطبيب : أنا ابن فلاح حين تتاح لى الجامعة لا أجد أمامى إلا كلية الزراعة. لعله التنسيق.. لعلها لعنة أجدادى الفلاحين تطاردنى _ أنا حفيدهم _ وتصر ألا أخرج على خطهم أبداً , وأن أظل ملتصقاً إلى الأبد بالأرض ورائحة الروث (ص٥٧).

وأخيراً نأتى إلى قصة طرقات على باب الفجر فنجدها صرخة مقاومة ضد الذل والاستغلال , وهى عبارة عن مواجهة , من خلال مظاهرة، بين الفلاحين وبين عمدة القرية الذى يقول : كانت البلد فى أيدينا قبل الثورة الملعونة، وحتى بعد الثورة ظلت فى أيدينا ، وستظل فى أيدينا حتى يرث الله الأرض ومن عليها (ص ٧٢). وهذه القصة مكتوبة أيام الرئيس الأمريكى الأسبق رونالد ريجان , أى فى الثمانينيات، لأن فيها إشارات كثيرة إليه باسمه ، وإلى أمريكا. ويحدث الراوى علاقة حميمة بين ريجان وبين عمدة القرية لدرجة أنها تتحول إلى علاقة أسطورية عندما نجد الرئيس الأمريكى موجوداً فى القرية يومياً (انظر صفحة ٨٤). ولا تخلوالقصة من صيحات المقاومة والدعوة إلى الحرية على نحوما نقرأ فى البيان التالى أثناء المظاهرة : ها نحن يا حكومة قد عرفنا طريقنا، ولن يستطيع أحد أن يوقفنا فى منتصف الطريق. نحن لسنا متمردين يا حكومة، ولا عصاة. ولسنا حتى ثواراً. نحن فقط نريد حقنا فى النور , حقنا فى الحياة. لماذا كُتب الظلام علينا دون سائر البشر ؟ لماذا لا ينقطع النور فى المكاتب المكيفة والعوامات والاستراحات ؟ لماذا عندنا فقط ينقطع النور ؟.. إلخ (ص ٩٠). ولا شك أن هذه القصة وقصص العزونى الأخرى على الرغم من كتابتها خلال عقد الثمانينيات إلا أنها من أهم القصص للتعبير عن اللحظة التى نعيشها. وهذه لا ريب سمة الفن المتجدد دائماً.

تعود كل قصص مجموعة تغريبة بنى صالح إلى أعوام ٨٢ و٨٣ و١٩٨٤ وهى فى مجملها خمس قصص تجمع بينها خيوط مشتركة من أهمها أسلوب الكاتب بالمفهوم العادى للأسلوب بوصفه معبراً عن رؤية الكاتب من خلال تشكيل جمالى خاص بصاحبه. هناك أيضاً الالتصاق الحميم بالمكان, والذى تمثله هنا محافظة الغربية بشكل عام وقرية شرشابة التابعة لمركز مدينة زفتى بشكل خاص. ومع ذلك فإن كل قصة من القصص الخمس لها خصوصيتها. ولهذا فإننا ـ على خلاف ما فعلنا من قبل فى مجموعتى شلبى ومحمد حمزة العزونى ـ سوف نتناول كل قصة على حدة.

فالقصة الأولى وعنوانها تغريبة بنى صالح تتكون من مقاطع تبدأ بمفتتح وتنتهى بالهزيمة. ولا شك أن تنكير مفتتح وتعريف الهزيمة له مغزى أو دلالة تنبع من تتبع مسارات النص الذى يبدأ بأحلام ورؤى وبشارات ثم ينتهى بحالة نفسية نابعة من موقف أومجموعة مواقف فيها هزيمة وانكسار. ففى المفتتح نجد تفتحاً تجاه الحياة والناس ورغبة فى التواصل والتطلع إلى مستقبل أفضل, حتى ولوتم ذلك من خلال العمل «قرداتى» على باب السيد البدوى أو مطاهر على باب الحسين, وهذا ما قالته للراوى خالته تفيدة من أنه سيصبح شيئاً كبيراً ومهماً. ومن خلال التداعى مع صورة الحاج فتوح الزين الذى ختن من قبل أولاد العمدة جملة وأخذ فى مقابل ذلك عشرة قروش كاملة ، ندرك أن عمل المطاهر فى نظر الراوى شىء مهم يستحق أن يكون هدفاً يسعى من أجله. تتوالى التداعيات وتتوارد الصور حتى نصل إلى الرؤيا التى تنقلنا إلى مستوى آخر من مستويات السرد، يبتعد عن الجانب الواقعى ولوكان فى صورة أحلام ، ليضعنا أمام رؤيا تنسب لما فوق الواقع، إذ يرى الأب رؤيا يجد فيها ابنه (الراوى) يحبو فوق طريق مترب، ولكن ينتهى به الحال إلى أن يكبر فجأة, ويرفع يده فيندفع الماء، ويأتيه الخلق من كل صوب، ويجلس فوق سرير ذهبى، ومن حوله فتيان كأنهم در منثور.. إلخ (ص ٩). ويذهب الراوى إلى شيخه ـ فى المقطع المعنون "البشارة ـ ليسأله عن فتوى لرؤيا أبيه فيكون الرد قصيدة كاملة من حوالى أربعين بيتاً من الشعر الحر الذى تختلف فيه الأبيات طولاً وقصراً نقتطع منها

الأبيات الأولى التالية. يقول الشيخ :

أمّا الدرب المتسخ فأوزار فى صفحة عملك..

تاريخ ألغى المخبوء بصدرك رغم طبيعتك الخيرة السمحة..

أمّا الحبو فعجز منك ورهبة..

صدقنى..

شيخك لا يهزل أبداً..

يعرف كيف يحل رموز الأحلام ويفقه مفهوم الرمز..

وفى المقطع التالى تقاطعات جانبية على هامش ما كان يصبح الراوى شيخاً لشيخه .وفى هذا تحقق لبعض النبوءة أوالرؤيا. ثم تنتهى القصة بالهزيمة النفسية. وبذلك يكون القاص قد قدم لنا فى قصة واحدة نماذج قصصية متعددة، واقعية ، وما فوق واقعية ، وشاعرية، ودخل بنا فى مناطق كثيرة منها الصوفى بمفهومه الرفيع , والصوفى بمفهومه العامى ، ومنها البيئة بمستواها التهذيبى ثقافياً ورؤيوياً، والبيئة بمستواها العامى البسيط. وبهذا تكون لهذه القصة خصوصيتها التى تجعلها فريدة داخل مجموعتها القصصية.

أمّا القصة التالية «زفير الدوائر الرمادية "فهى محاولة لكتابة قصة رمزية يحدث فيها الكاتب نوعاً من التعالى للحكاية التى تنطلق من أساس واقعى، لكن يبدو أن فوزى صالح كان يريد إحداث نوع من التنويع فى القصة على غرار ما رأينا فى القصة السابقة لكنه لم يحتشد لذلك بما فيه الكفاية فجاءت القصة مثقلة بالرموز والحوادث التى تجمع بين فرمانات البيت التى تؤكد الحرية التامة لكل فرد فيه، وبين الشرود فى المحيطين الهادى والأطلنطى من خلال سيجارة مشتعلة، ثم الجمع بين خادمة بيتهم المتنورة ومثلث برمودة ولعنة الفراعنة ، إضافة إلى الإشارات التاريخية عن السلطان عبد الحميد وهرتزل.. إلخ كل هذا جعل الرموز غير مخدومة بشكل جيد، , وأدى إلى أن تصبح القصة محملة بأكثر مما تحتمل. ولا شك أن العمل الفنى ينبغى أن يقوم على توازنات دقيقة وخاصة فى حالة استخدام الرموز والإشارات.

وفى قصة عفريت السيد علية نجد المؤلف يوظف الخرافة توظيفاً جيداً. والخرافة التى هنا منتشرة أوكانت منتشرة فى الريف بصفة خاصة، وهى أن الميت , وخاصة القتيل , تظهر له عفريتة. والعفريتة التى معنا تنطلق فى الأساس من موقف يستند إلى مصداقية من نوع ما ، وهوأن السيد عليبة أقسم وهوفى النزع الأخير بأن دمه لن يضيع هدراً , وأنه سيثأر من الجميع , وسيجعلهم ينامون من المغرب مثل الدجاج. أما راوى القصة فيخبرنا بأنه لم ير فى حياته عفريتاً لأن دمه زفر , كما يقول أبوه , ولكنه كان يحس بأن شعر رأسه يقف ويطقطق عندما يمر من المنطقة التى قتل فيها السيد.. وهكذا يمضى بنا القاص فى الحديث عن هذه العفريتة وعن الدروب التى تسلكها , والمواقف التى تعرضت فيها للراوى , وذلك فى أسلوب مشوق يبدوواقعياً فى الوقت الذى يمتح فيه مما فوق الواقع. والحق أن خرافة عفريت الميت فى جيلنا كانت تمثل شيئاً يعتقد الغالبية العظمى من الناس أنه واقعى تماماً , وكـــان الناس يتناقلون أخبار العفريتة وكأنها كائن حى يعيش بينهم ويشاركهم حياتهم.

وننتقل إلى قصة من حكايات الريس حامد فنجدها مقسمة إلى أربع حكايات وتأخذ مساحة واسعة فى المجموعة (من ص ٣١ إلى ص ٥١). والحكايات هى : ١ _ حكاية البترول. ٢ _ حكاية جميزة وهبة. ٣ _ حكاية ذيل النمس. ٤ _ حكاية طائرة الأمير. وهذه الحكايات تقوم على ما يُعرف حالياً بـ التكاذيب أى الفشر وهونوع من القص برع فيه الكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس. وقد فتن الناقد السعودى الدكتور عبد الله الغذامى بهذا القصص فكتب عنه بشكل موسع فى أحد كتبه تحت عنوان تكاذيب الأعراب حيث عثر على قصص منسوبة لبعض الأعراب تنحوهذا النحومن الخروج على كل الأصول المعروفة واقعياً ومنطقياً. ولسنا فى حاجة بالطبع إلى أخذ أمثلة من تكاذيب الأعراب أومن قصص بورخيس لأننا نريد أخذ أمثلة من قصص فوزى صالح. ففى القصة الأولى حكاية البترول نجدها تبدأ بسؤال من الريس حامد يقول : هل تعرف يا أبا صالح من اكتشف البترول ؟ فيرد عليه : اكتشفه الإغريق منذ مائة عام. فيقول الريس حامد : أجهل من دابة ! كيف يكتشف الإغريق وهم إغريق ؟ وهل يعرف الغريق رأسه من رجليه ؟ أنا الذى اكتشفته يا قليل النظر بتكليف من السنوسى التابع الأمين لجدى القطب الكبير..

وهكذا تتـوالى التكاذيب , لكن تكاذيب فوزى صالح لها خصوصية هى الربط بينها وبين مقام القُطب فى الصوفية أو بينها وبين الأسطورة الفرعونية إيزيس وأوزوريس . فكذبة الريس حامد حول اكتشافه البترول قائمة على أساس أنه أخذ العهد من القطب الأكبر , ومن ثم حباه الله عرق الصبا فى يده اليمنى , فصار لا يضعها على شيء إلا وتطحطح _ هكذا يقول _ فيكشف له عما تحته . وفى الحكاية الثانية عن جميزة وهبة نجد أن هذه الجميزة هى الوحيدة فى المنطقة , ومع ذلك كـانت تطرح فى المـوسم الواحـد مـا يكفى المـديرية كلهـا , والبـاقى يخلط مع علف المـواشى فتـسمن ويطرى لحمهـا. ويقال بأن إيزيس عند بحثها عن أشلاء أوزوريس كانت تحمل معها حبة جميز تتصبر بها عندما يعضها الجوع .. إلخ (ص ٣٥) . وهكذا تمتزج التكاذيب بالتصوف وبالأسطورة لتصنع عالماً قصصياً فيه متعة الغوص فيما وراء الحس. ولنأخذ مثالاً أخيراً من تكاذيب فوزى صالح : يحكى الريس حامد أنه وقع ذات مرة فى أزمة بسبب طرية مزاج أحضرها كبير التجار من أعراب الشرقية , وتشمم رجال المباحث الأمر فجاءوا فى أثره , فخبأها الريس حامد فى مزود تبن المواشى , ومـا يهمنا هنا هوالكلام التالى : وبعد انتهاء الأزمة ذهبت لأطمئن عليها فوجدت البقرة قد تحزّمت بحبلها واستغرقت فى الرقص البلدى , والحمار يطبل لها على وعاء الماء منسجماً .. إلخ (ص ٣٨) .

أما عن آخر قصة فى المجموعة وهى حدث فى مزرعة الثعالب فهى قصة رمزية كُتبت على لسان الحيوانات لتعبر عن أشياء واقعية معاصرة . وقد طورها الكاتب بشكل موسع فى مجموعته الأخرى مزرعة الثعالب , بحيث صارت مكوّنة من ثلاثين صفحة بعد أن كانت فى أربع صفحات . ولكن هذا التطوير _ على طوله _ لم يضف إليها شيئاً , ولعله كان من الأفضل أن تظل كما هى . فقد وضع القصة المكتوبة من قبل تحت عنوان مدخل ثم أضاف بعد ذلك تحولات , ثم مقتطفات من جرائد معارضة وغير معارضة بخصوص القضية , ثم المحاكمة ثم خاتمة ممتدة . وهكذا أصبحت الحيوانات من ثعالب وأرانب وغيرها وكذلك الطيور كالديوك والأفراخ شخوصاً تتحدث عن أوضاع معاصرة تستوجب المحاكمة . لكن المؤلف لم يتعمق فى أبعاد شخصياته الحيوانية فجاءت تعبيراتها عن الأوضاع الحالية مسطحة ,

ثم إن المؤلف لم يُحدث نوعاً من التماهى الدقيق بين عالم الحيوان وعالم البشر ومن ثم لم ينجح فى إقناعنا بالقضايا المطروحة , كما لم ينجح فى جعلنا نتعاطف معها. وقصص الحيوان بالذات تحتاج إلى صياغة من نوع خاص بحيث تبدو وكأنها عالم حيوانى قائم بذاته , وبهذا يأتى تعبيرها عن الأوضاع بشكل إيحائى وغير مباشر , أما أن تصبح متحدثة باسم الواقع أوشديدة القرب منه فهذا شىء لا يحتمل , خاصة إذا كان البديل , وهوالواقع بصوره المختلفة , موجوداً ويمكن أن نمتح منه بالطريقة التى تروق لنا.

لكن إخفاق فوزى صالح , فى هذه القصة الطويلة , لا يقلل من قيمة المجموعة , فالقصص الأخرى الباقية تستحق أن نتوقف عندها طويلاً , ولكن نظراً لطبيعة هذا البحث الذى يضم عدداً من القصاصين سوف نتناولها بإيجاز شديد : فقصة حالات (ص ٤١ _ ٤٨) تضم بالفعل مجموعة حالات , تصل إلى تسع , وهى تشبه فى الشعر الآن ما نسميه قصيدة التوقيع أى القصيدة التى تتكون من عدد قليل من الأبيات وتهدف إلى التعريف بحالة أواقتناص فكرة محددة. من ذلك قول عبد الوهاب البياتى فى ديوان بستان عائشة تحت عنوان الوجه :

وجهك فى المرآة : وجهان

فلا تكذب

فإن الله

يراك فى المرآة.

فهذه قصيدة كاملة يهدف الشاعر من خلالها أن ينقل إلينا لقطة ذات دلالة. وهذا ما فعله القاص فوزى صالح. ولنأخذ الحالة رقم (٣) من القصة المذكورة لنرى كيف يقترب هذا النوع من القصص من قصيدة التوقيع. يقول : جدتى العجوز جداً نبتت لها أسنان لبنية , فاستبشرت , ودأبت على تنظيفها فى اليوم خمس مرات بالفرشاة والمعجون المستورد من بلاد الغال _ كما يقولون -.... أوصت ابن ابنها البكر ساكن المدينة القريبة بشراء ثوب منقوش بالورد الأحمر مع خلفية زرقاء.. مع الثوب طلبت نطاقاً من نفس لون الورد. ارتدته وخرجت إلى الشارع مزهوة رغم

اعتراض الأبناء والأحفاد البالغين.. بعد ساعة جيء بها محمولة على حمار غريب (ص ٤٢) وهذه القصة تُروى فى القرى بطرق مختلفة, ولكن القاص عرف كيف يوظفها هنا داخل قصة تضم مجموعة من الحالات, تشبه تلك الحالات التى نجدها الآن فى الشعر. وهكذا تتداخل الأجناس الأدبية والفنون. وحسب معلوماتى وقراءاتى فإن هذه أول مرة أعثر فيها على قصة من هذا النوع, ومن ثم فإنى حتى كتابة هذه الكلمات, أعتبر الأخ فوزى صالح رائداً لهذا النوع من القص, اللهم إلا إذا ظهر أن هناك آخرين, سواء من العالم العربى أو من خارجه أبدعوا فى هذا المجال.

وفى قصة كرسى الوصيفة يقدم لنا المؤلف حواراً جميلاً بين شخصين جرى بينهما تعارف على مقهى فى فرنسا. وهناك طرف ثالث هوعشيقة (أوزوجة) الشخص الأول وهى إسبانية. أما قصة مقام سيدى نجيم فهى عن مقامات الأولياء وكيف تُقام. ولا شك أن هذا القصص له تراث زاخر عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس وسواهما, ومن ثم كان ينبغى على القاص أن يضع فى اعتباره أنه يجب أن يضيف شيئاً جديداً, ولكنه اكتفى بقصة قصيرة جداً (من ثلاث صفحات ونصف). ومع ذلك فالقصة من الناحية الفنية قوية وذات دلالات ثرية. وقصة الأزهار تموت مرتين كان يمكن أن تكون جميلة جداً لولا الحوار الذى لا لزوم له بين شخصين, والذى ندخل منه إلى قصة أحدهما مع فاطمة. ولا أدرى لماذا لم يجعل الكاتب قصة فاطمة هى الأساس ؟!. ونأتى إلى القصة الأخيرة وهى ـ ما لم أدركه من حكايات الريس حامد ـ حكاية الزعيم والديك والحصان, وهذه القصة تدخل ضمن ما قلناه من قبل عن قصص التكاذيب. وبهذا نجد تجربة فوزى صالح فى هاتين المجموعتين شديدة التنوع.

المقابلات الدالة عند فريد محمد معوض

نُشرت مجموعة «عود ثقاب» لفريد محمد معوض فى ١٥ مايوعام ١٩٩٢ فى سلسلة إشراقات أدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب. وتتميز قصص هذه المجموعة ـ فى نظرى ـ بشيئين أساسيين هما :

١ _ القصة عندما تكون لقطة ذات مغزى : وهذا النوع من القصص يأخذ مساحة واسعة فى المجموعة. ونأخذ منه هنا بعض الأمثلة. ففى قصة التوت (ص ١٧) نقرأ : أخطأ أبى كما قال حين رمى نظرة على الرجل الجالس وقال وهوينظر له ولقصعته : هوالتوت بينباع ؟ وكان هذا التعليق سبباً لأن ينفجر الموقف , فيحس بائع التوت بالتعدى على مهنته , ومن ثم يتحول إلى كائن عدوانى يصب جام غضبه على الأب , الذى يتميز بالهدوء الشديد ويحاول أن يعتذر للرجل الذى تعدى عليه بالضرب , على الرغم من أن موقف الأب سليم , لأنه لم ير التوت قبل ذلك يباع , بل إن شجرة التوت هى الشجرة الوحيدة التى يستطيع كل من يمر عليها أن يأكل منها. وهذا الموقف الذى حدث للأب جعله عند عودته إلى القرية يطرد الأولاد الذين كانوا يقذفون شجرة التوت التى أمام داره بالحجارة لإسقاط ثمرها , لكنه لم يلبث أن راجع نفسه , وخرج يصب الماء تحت جذر شجرة التوت. ولا شك أن المؤلف قد عرض علينا لقطة جميلة فيها نوع من المفارقة , وقد استطاع أن يخلصها من صورتها اليومية _ حيث يمكن أن تحدث فى أى وقت ولأى إنسان يرى شيئاً غير الذى تعود عليه _ ليستخلص منها المغزى المتمثل فى أن الإنسان ينبغى أن يظل محافظاً على ما تعود عليه من عادات طيبة حتى وإن تعرض لأزمة. وبعيداً عن المغزى تظل القصة لقطة فنية مكتوبة بدقة وإحكام فى سطور قليلة (حوالى صفحتين ونصف الصفحة).

وفى قصة قليلاً من الملح (ص ٦١) ينطلق الكاتب أيضاً من حدث بسيط له مغزى هواجتماع أسرة ريفية لتناول الطعام بعد شهر من فوات أربعين الأب. كانت الأم قد أعدت المائدة ,المكوّنة فى الأساس من دجاجة ابتاعتها بثمن نصف القمح المتبقى لديها. وعندما جلس أعضاء الأسرة اكتشفوا أنه ليس لديهم ملح , فأرسلت الأم ابنتها فى طلب حفنة من الملح من أى من الجيران. ويصف لنا المؤلف كيف كانت عيون الصغار مشدودة إلى الوعاء الصغير الذى وضعت به الدجاجة. وقام الابن الأكبر بتوزيع الدجاجة على أفراد الأسرة , وهذه أول مرة يفعل فيها هذا بعد وفاة الأب. وتنتهى القصة بالجملة التالية : وزّع على أخوته , ومر بأمه , وانتهى بنفسه مثلما كان يفعل أبوه , ثم نظر لأخوته وابتسم. وكانت البسمة إيذاناً لانتصاب الملاعق فى إناء الأرز , وكانت الأم تتابعه مبتسمة وهوينثر على كل قطعة لحم قليلاً من الملح (ص ٦٣). وبهذه القصة القصيرة (المكونة أيضاً من صفحتين ونصف) ينقل إلينا

المؤلف لقطة شديدة الإيحاء بالحالة التى عليها الأسرة. وهذا الإيحاء الفنى الدال يغنى عن تدبيج صفحات طويلة, ربما تكون مباشرة ولا تقدم عملاً فنياً ناضجاً. ولهذا قلنا وما زلنا نقول إن الفن يمكن أن يتمثل خير تمثيل فى لقطة موجزة ذات دلالة قوية, إذا استطاع الكاتب أن يصوغها بدقة وإحكام.

ولن نمضى مع كل القصص التى من هذا النوع, ومن ثم نشير فقط إليها : وهى مقطوعة من شجرة (ص ١٣) ، و خارج الاتفاق (ص ٢١) , و فى انتظار الداية (ص ٢٧) , و قشدة (ص ٣٥) و الشجرة وليالى الخريف (ص ٥٣) , و"على حافة القناة (ص ٥٧). وليس معنى ذلك أن القصص الأخرى تخلومن هذه الخاصية, ولكن هذه القصص التى أشرنا إليها تتميز بوضوح الخاصية المذكورة فيها. والحق أن فريد معوض يمتاز بهذا اللون من القصص المشوق, الموحى, المقتصد فى جمله وعباراته, المكثف, والذى يكاد يمضى على وتيرة واحدة. ولهذا فإنى أعتقد أن هذه المجموعة ينبغى أن يعاد طبعها فى سلسلة أكثر انتشاراً وأكثر أهمية, لأنها تكاد تخلو تماماً من عيوب البدايات. فهى قصص ناضجة أشد ما يكون النضج, وتدل على وجود وعى لدى كاتبها بأصول الفن القصصى ومذاهبه وتوجهاته, وإلا ما اختار لنفسه هذا اللون المتميز, القائم على إيقاعات محددة وممتدة على طول المجموعة.

وقبل أن ننهى كلامنا عن قصص اللقطة الموحية نتوقف قليلاً عند قصة مقطوعة من شجرة وتتناول هذه القصة حب الأولاد لأم بيومى, التى صارت وحيدة بعد موت ابنها بيومى بداء الكوليرا. والأولاد كانوا يتحلقون حولها وتحكى لهم عن زمان وأيام زمان ,وكانوا يلعبون الكرة فى الشارع متمنين أن تصطدم ـ أى الكرة ـ بأى شىء غير رأس أم بيومى. وفى يوم فكّر فتوح أن يرتدى ملابس مهلهلة, ومرّ على البيوت متخفياً مثل شحاذ, والأولاد خلفه يراقبونه, وهويتسول كى يعطوا ذلك لأم بيومى. ومثلما بدأت القصة (وهى من حوالى صفحتين ونصف الصفحة) انتهت أيضاً بلعب الكرة على نحوما نقرأ : تقدم فتوح بحذر : يا ساتر يا أم بيومى , صحت أم بيومى, وضع فتوح ما معه وقبّل أم بيومى.. وقبلتنا جميعاً. كانت تبكى, وكنا نضحك على فتوح ,وعدنا نلعب الكرة (ص ١٥). فهل هناك أجمل وأرق وأشد

براءة وحباً وتفانياً من هذا ؟ لقد تعلق الأطفال بهذه المرأة الفقيرة المقطوعة من شجرة , وأحبوها , وخافوا عليها , وفعلوا كل ما في وسعهم لإسعادها. وهى فى المقابل جعلت منهم جميعاً أولادها , وعندما أصابتها كرتهم ذات مرة ظلت تسعل وتتقيأ وتقول : خلاص يا ولاد , حناخد زمننا وزمن غيرنا ؟ أى أنها لم تغضب ولم تسب ولم تلعن بل ظلت عطوفة على الأولاد مثلما هم عطوفين عليها , ومحبة لهم كأشد ما يكون الحب , وكأنهم جميعاً صاروا بالنسبة لها بديلاً عن أهلها وأبنائها.

٢- النوع الثانى البارز من القصص فى هذه المجموعة الجميلة هوالقصة القائمة على مقابلة بين شيئين , مثل قصة ساعة تغرب الشمس (ص ٩). ففى هذه القصة نجد مقابلة بين الحياة والموت : الحياة ممثلة فى أرض أبى صالح التى تنتظر الرى أى ماء الحياة , وأبوصالح الذى تأخر عن جيرانه فى الرى بيومين وهاهم يقابلونه محمولاً على الأعناق لتشييعه إلى مثواه الأخير. وفى قصة أمنية (ص ٣٩) نجد مقابلة (فيها كثير من خصائص اللقطة المذكورة) بين امرأتين تبيعان السمك , إحداهما أجنبية أى ليست من القرية يتكالب عليها الناس حتى يجهزوا على ما معها في وقت قصير , والأخرى من القرية لا يذهب إليها أحد إلا بعد أن يباع سمك الأخرى. وهذه المقابلة اليومية الواقعية يمكن أن نقول إن فيها خصوصاً وعموماً. الخصوص من كونها واقعية يمكن أن نشاهدها كل يوم , والعموم من جهة أنها تمضى إلى أبعد من ذلك بكثير بدلالتها على تصاريف القدر والحظ والنصيب وما إلى ذلك. وننتقل إلى قصة أخرى هى كارم ابن أم كارم (ص ٤١) ,فنجد فيها مقابلة بين وضع كارم بوصفه حلاقاً لم يتغير فيه شيء , وبين وضع سمارة الذى لم يتعلم إلا بالضرب على عنقه , لكنه فى النهاية افتتح صالوناً يحلق فيه لزبائنه. وفى آخر القصة نجد مناماً من أم كارم رأت فيه ابنها يحلق فى صالون. ومن هنا استحق كارم أن يعرف بأنه ابن أم كارم. معنا أيضاً قصة المثل (ص ٤٥) وفيها مقابلة بين عالم رمضان وأمه الآن فى المدينة , وعالم راوى القصة وأبيه اللذين مازالا يعيشان فى القرية. وعندما توجه إلى المدينة من أجل الكشف الخاص بالتجنيد نصحه أبوه أن يبيت عند رمضان , وقابلته أم رمضان مقابلة طيبة , ولكن رمضان تأفف ورفض أن يقابله. ولا شك أن القصة وهى طويلة نسبياً (حوالى ست صفحات ونصف الصفحة)

تقدم لنا مقابلات طريفة بين عالمين حدث بينهما اختلاف كبير على الرغم من أنهما ذات يوم كانا في مستوى واحد. إضافة إلى أن القصة تتعمق في باطن الشخصية لتقدم لنا ما يدور في عقلها الباطن. وهكذا ينجح فريد معوض في أن يقدم لنا مجموعة ناضجة , قوية , مشوقة , وذات مستوى فني راق. فيما يتعلق بمجموعته الثانية أغلى من كل الناس التي نُشرت مفرقة في الصحف والمجلات المصرية والعربية فقد قرأت منها بعض القصص , ولكني لم أتحمل رداءة التصوير في غالب الأحيان ,لأن القصص جميعها قُدمت إليّ مصورة من المجلات التي نشرت بها , فقررت إرجاء الكتابة عنها لحين صدورها في كتاب نستطيع أن نقرأه ونستمتع به.

شعرية القص عند إيهاب الورداني

كان من المفروض أن أتناول مجموعتين قصصيتين لإيهاب الورداني هما على باب ناعسة ـ ديوان قصص , وهي مجموعة صدرت عام ١٩٩٣ , والثانية الإرث ـ ديوان قصص ,وهي مجموعة مازالت معدة للطبع , وكتبت قصصها فيما بين عامي ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ . ولكني سوف أقتصر الآن على المجموعة الثانية , لأسباب كثيرة من بينها طول هذا البحث ولأنها المجموعة الأحدث وربما تمثل مرحلة نضوج لدى الكاتب. ومن ثم أترك مجموعة على باب ناعسة الآن ولعلنا نعود إليها في فرصة لاحقة.

تتكون مجموعة الإرث من تسع قصص. ولم يبالغ المؤلف عندما وضع لها عنواناً جانبياً هو ديوان قصص , لأن المجموعة تحمل فعلا، مجموعة من العناصر تقربها من منطقة الشعر. من هذه العناصر رسم صورة جميلة للأنا , وهذا نجده في القصة الأولى بورتريه التي يستخدم فيها القاص لغة تصويرية مثل قوله , على لسان الراوي طبعاً , " :مرة أُخرى أحاول أن أستعيد ملامحي.. كيف كنت ؟ أنا أعرف نفسي : عينان سوداوان واسعتان كالبحر أوضيقتان غائرتان كالبئر.. إلخ . وقوله في فقرة أُخرى : ملامحي أرض , وجسدي عجينة موقوتة شكّلتها التصاريف , حلوها ومرها . وهذه اللغة التصويرية إضافة إلى اللوحة في حد ذاتها تمنح القصة شاعرية محلقة.

وفى قصة تكوين نجد وصفاً لصبيّة ريفية يهتم فيه الكاتب اهتماماً واضحاً بالتفاصيل الدقيقة جداً, إضافة إلى استخدام لغة تصويرية, على نحو ما نقرأ فى المقطع التالى : رفّت العين عندما حطت. أسندت رأسها لجذع توتة ذكر.. طوّحت قدميها فى الماء. سال لعاب النهر.. انتشت.. عضت شفتها السفلى.. سحبت القدمين ونظرت حولها : أمسكت بحجر, حكّت الكعبين الطريين, فار الدم بفعل السخونة, وارتج البدن الصغير. النهر يحضن السماء.. السماء تغوص فى الماء.. قذفت الحجر بتحنان.. ابتسمت بخيلاء مهرة نبشت تحتها. فى الكف قبضة من طين كورتها, سوتها على شكل ذكر, ثم بروحها نفخت فيها وقبلتها . وتمضى القصة على هذا النحومن إعطاء أولوية لهذه التفاصيل الدقيقة مع لغة تصويرية شعرية.

وقد يلجأ الكاتب إلى تقديم حكاية لكنه يغلفها بجوشاعرى, ومن ثم يحق له أن يختار للقصة عنوانا شاعرياً, على نحوما نرى فى قصة هديل البراح . فهذه القصة تحكى عن أسرة مات عائلها وترك أبناء صغاراً ينامون فى بعض الأحيان على البطون مبحلقى العيون. والأم تذهب كل جمعة وثلاثاء للسوق, ولهم زوج أخت كان ينام معهم ببناته الثلاث. ولكن الصبى راوى القصة على الرغم من حالة البؤس الشديد هذه كان متفائلاً : فقد كان يسلم نفسه للبراح, وكان لديه شغف, وكان يعبئ النسمات فى صدره, وتنتفخ رئتاه, ويفرد يديه على آخرهما, ويحضن المدى. وعلى الرغم من ضيق بنطلونه, وقميصه المقطوع من تحت الإبطين, وحذائه الكاوتشوك الذى كلح بياضه فإنه لم يكن يهتم بهذا, لأن سعادته _ كما يقول _ تقر فى قلبه, وهويتأهب للذهاب مع أخيه للعمل فيحمل هو زمزمية المياه والكريك ويحمل أخوه القفة فوق رأسه ويتوجهان إلى المبانى. إنها حكاية جميلة عن أسرة فقيرة يضفى عليها الجوالشاعرى مسحة قوية من الأمل ,وكأننا إزاء مقولة لأحد الكتاب الفرنسيين القدامى : يتبغى أن نجد السعادة ولوعلى سرير من العشب . وتمضى قصة الإرث على نفس المنوال : فهى حكاية عن أسرة فقيرة ,تروى على لسان صبى صغير يبدأ فيحكى لنا عن أمه بين يدى الطبيبة, دجاجة مهيضة الجناح, تقلبها يميناً تهاود, تقلبها يساراً لا تعاكس.. إلخ وفى نهاية هذا المشهد المؤثر يتساءل الصبى : هل ستروح أمى كما راح أبى ؟ ومن هنا ينتقل مباشرة إلى مشهد موت الأب, وكيف

توافدت النسوة , وملأن وسط الدار وقدام العتبات , وبينهن أمه تدفن رأسها فى عبها , ومن حين لآخر تخبط عليه ضربات متتالية , متباعدة حيناً , وتشق السكون صرختها. ويجذبها الصبى من يدها فتلقفه أخرى فى حضنها وتبوسه إلخ. وهكذا من خلال هذه المشاهد ينقل إلينا الكاتب الحالة الواقعية لأسرة فقيرة تعانى من الفقر والمرض , وينقل لنا كل هذا على لسان صبى يعاين الأحوال , وقلبه ملئ بالأمنيات : أيفر من هذا العالم أم من نفسه ؟. وبهذا تأتى الحكاية أيضاً مغلفة بجوشاعرى يمنحها عمقاً وقوة.

وتبلغ اللغة الشاعرية عند إيهاب الوردانى حد التكثيف فى بعض الأحيان كما نجد فى قصة ثلاثية الحزن التى تبدأ هكذا تحت عنوان نخبة الجوع : كانوا أمامى. القوام الفارعة ممصوصة الدم , الوجوه المحروقة مسحوبة على هياكلها كائنات من عظم وجلد , تتدحرج فى نحيب مكبوت , بفعل الريح نحوقصاع الطعام وماء الخنوع.. تئن الأرض المستثارة من جرجرة أقدامهم التى لم تعد لفرط إنهاكها. فى هرج تتواثب أعينهم , تشد شراشف الوصول إلى تخوم الشبع.. إلخ . فهذا وصف لهذه الشخصيات الفقيرة المنهكة لكنه ليس وصفاً فوتوغرافياً , وإنما وصف يجمع بين الخارج والداخل , فهم يتدحرجون نحوقصاع الطعام (وهذا هوالوصف الخارجى) وماء الخنوع (وهذا وصف لحالتهم من الداخل). وكما هوواضح ثمّة تداخل بين الخارجى والداخلى لأن كلاً منهما مسبب عن الآخر. أى أن هناك علاقة جدلية بين الحالتين. إضافة إلى ذلك تبلغ اللغة السردية نفسها مستوى الشعرية بمفهومها الشعرى التصويرى , كما نجد فى الجملة السالفة تشد شراشف الوصول إلى تخوم الشبع .

وقد تأتى الشاعرية , أحياناً , عند إيهاب الوردانى من تحويل المشهد إلى واقعى أسطورى أوأسطورى واقعى كما نجد فى قصة وحشة التى يمضى السرد فيها على النحوالتالى : جرجرتنى من يدى. لم أقاوم. وفتحت الباب. ودخلنا. وكأنا على شفا هوة عميقة وقفنا. لم تكن جوارى. كانت رءوس كثيرة مفصولة عن أجسادها تسبح.. بكل رأس عينان صغيرتان كلؤلؤتين.. باليقين لم أفهم. مدت يدها. رفعت نظارتى ومسحتها وقبلتنى فى عينى.. متى استطالت هكذا أم أننى القصير القصير ؟. وتأتى القصة كلها فى لغة من هذا النوع الواقعى الأسطورى كقوله : سماء النهار غابة تتلوى

فيها ولا تذوب الرياح ". ولا شك أن هذه القصة ذات خصوصية بارزة فى مجموعة الإرث وهى تذكرنى بمقولة شهيرة للروائى الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز هى : إن أفضل القصص ما كان تعبيراً شعرياً عن الواقع .

وأخيراً نأتى إلى قصة فيها أيضاً عنصر من العناصر التى تجعل قصص إيهاب الوردانى قريباً من الشعر وتمنحه _ كما أسلفنا _ الحق فى أن يقول عنه إنه ديوان قصصى. هذه القصة هى للخنازير -وهى الأخيرة فى المجموعة وهذه القصة تغوص فى قاع النفس مع ربط ذلك بتداعيات الواقع ولوكان سياسياً, فضلاً عن اللغة القريبة من الشعر. ولنمثل لذلك بالفقرة التالية التى تقول : يفجؤك الذين يتدلون من خارج الخط الموهوم. الملامح إلى حد كبير لأول وهلة تشبه خنازير فى عراك معلن وبرىء (ما زال كل شىء أشبه بالشذرات) تنتبه لعجينة التناقضات الغريبة فيك.. تدقق النظر (كم من عمرك مضى دون هذه اللمحة / الومضة / الوقفة / لفحص ما يعتريك) مرتعداً, ومرعوباً : إنهم يشبهونك .

ولا ريب أن هذه العناصر عندما تجتمع فى مجموعة واحدة تمنحها الحق لأن تكون لها خصوصية شعرية تؤكد المقولة السائدة حالياً عن تداخل الأجناس الأدبية .

وهكذا رأينا كيف تنوعت التجارب والأساليب الفنية لدى خمسة من قصاصى محافظة الغربية. وإن ملامح النضوج الواضحة فى قصصهم تجعلنا نعتز بهم بوصفهم كتّاباً مصريين وعرباً لهم إبداعاتهم المتميزة فى هذا الفن الجميل المسمى بالقصة القصيرة.

محمد حافظ رجب فى مجموعة

"رقصات مرحة لبغال البلدية"

وهذه المجموعة صادرة عن مطبوعات الكلمة المعاصرة ، وهى سلسلة إبداعية يتولى نشرها إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد أصدر الإقليم قبل ذلك من هذه السلسلة ستة كتب فى الشعر والرواية والقصة القصيرة. ومن تتبعنا لما تنشره الأقاليم الثقافية فى الفترة الأخيرة، ومن بينها إقليم غرب ووسط الدلتا نلاحظ أن المطبوعات من الجانب الشكلى بلغت درجة عالية من الجودة. فالورق _ كما نجد فى هذه المجموعة لمحمد حافظ رجب _ مصقول، ولونه أبيض، والطباعة جيدة، والخط واضح، والفقرات والجمل مرتبة ترتيباً جيداً، والأخطاء النحوية والإملائية قليلة مما يدل على وجود مراجعة جيدة لبروفات الطبع. نجد أيضاً اهتماماً بالغلاف سواء من جانب مادته الورقية التى جاءت من أحدث ما يُنتج الآن فى هذا المجال، أومن جانب الرسومات الموجودة عليه، فضلاً عن طريقة كتابة العنوان واسم المؤلف. هناك أيضاً الكلمة الموجودة على الغلاف الخلفى، وهى فى العادة تُقدم للعمل أوبالأحرى تُعرِّف به فى إيجاز شديد على نحوجيد. ولم ينس القائمون على إصدار هذه الكتب كتابة مقدمة للعمل تتولى التعريف بالكاتب وكتابه.

وفيما يتعلق بالمجموعة التى معنا نجد المقدمة مكتوبة بقلم عبد الله هاشم أحد أعضاء هيئة التحرير، والذى انطلق فى البداية مُعرِّفاً بالمؤلف قائلاً : محمد حافظ رجـــب، كاتب قصة أسهم فى إدخال شكل جديد للقصة القصيرة فى مصر (دائرة المعارف البريطانية) . ومن أهم ما لفت نظرى فى هذه المقدمة المقارنة التى عقدها الكاتب بين مرحلة الكتابة الأولى عند حافظ رجب وهذه المرحلة الأخيرة التى بدأت فى عقد التسعينيات من القرن العشرين، ومن أبرز تجلّياتها هذه المجموعة التى معنا.

ويشير عبد الله هاشم إلى الفرق الزمنى الشاسع بين المرحلتين المذكورتين قائلاً : وبعــد توقف _ لظروف لا داعى لشرحهـا هنا _ والذى دام عشرين عاماً – عاد بمجموعته القصصية "حماصة وقهقهات الحمير الذكية ، تلتها اشتعال الرأس الميت ، ثم طارق ليل الظلمات . ويواصل عبد الله هاشم بعد ذلك حديثه عن الفروق بين المرحلتين (وهذا يهمنا هنا بصفة خاصة) فيقول : ورغم الملامح التجديدية التى كانت تلازمه فى فترته الأولى إلا أن العودة قد غيرت كثيراً من السريالية التى لازمت الفتـرة السابقـة، وانتـقلت القصــة إلى نوع من التـوازى بين الواقـعـيـة والجوالفانتازى، وإن غلبت التعبيرية والموروث الشعبى فى مضامين القصص. ونرى قمة هذا التعبير _ النسبى _ فى مجموعته التى نحن بصددها وتقديمها والتى اختار لها عنوان رقصات مرحة لبغال البلدية .

وهذه المقدمة، فى الحقيقة، مهمة لأنها ركزت على الجانب الفنى عند محمد حافظ رجب وعلى التحول الذى حدث فى عالمه القصصى بعد نحوعشرين عاماً من التوقف عن الكتابة. والحق أن هذا الأمر كان قد أثار انتباهى منذ فترة طويلة عندما قرأت مجموعته المهمة الكرة ورأس الرجل ووجدت أنها تمثل حالة فريدة فى أدبنا العربى المعاصر _ وهذا موضوع قد أتناوله بشىء من التفصيل فيما بعد –، وقد دفعنى الفضول أحياناً إلى سؤال بعض من كانوا يعرفون محمد حافظ رجب أومن أبناء جيله عن أسباب توقفه وعنده هذه القدرة الحيوية على تشكيل عالم قصصى مثير للدهشة والإبهار. وكنت دائماً أواجه بإجابات غير شافية فأسكت. الآن لابد أن أهنىء نفسى وأهنىء القراء بعودة هذا الكاتب الفريد مرة أُخرى للكتابة. وقد اتضح من أعماله التى

صدرت فى الفترة الأخيرة ومن مقدمة عبد الله هاشم أنه عاد بقوة وفعالية لا تقل عن ظهوره الأول، وإن كان الاختلاف _ كما أسلفنا _ واضح بين المرحلتين الأولى والثانية، لكنه فى كل الأحوال اختلاف من أجل الفن والتطور والتواصل.

نعود إلى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى لنتوقف قليلاً عند محتوى الأعمال المنشورة. ونلاحظ من المنشورات السابقة فى هذه السلسلة أنها لشعراء أوقصاصين أو روائيين أسماؤهم معروفة فى الأقاليم، ويشاركون بفعالية فى حركتنا الثقافية الحالية. أما الحكم على العمل نفسه لهذا الكاتب أو ذاك فهومسألة متروكة للنقد والنقاد. والمهم بالنسبة لنا هو أن تكون هيئة تحرير مطبوعات الكلمة المعاصرة حريصة على اختيار الأعمال الجيدة لا للأسماء المعروفة أوالمشهورة فقط، بل لأى كاتب جديد يتقدم بعمل يستحق النشر والمناقشة، ويثير القضايا فى ساحتنا الثقافية المصابة بحالة من الركود. ولا شك أن بعض الأقاليم الثقافية التابعة لهيئة قصور الثقافة قد أقدمت على نشر عدد كبير من الأعمال التى لا تصلح للنشر أو لا ترقى للحصول على مساحة ينبغى أن تتاح للإبداعات الجيدة، وهذا ألقى بظلال كثيرة من الشك على هذه المطبوعات وجعل الناس فى كثير من الأحيان تحس بالتوجس والحذر تجاهها. وأذكر فى هذا الصدد أنى استقبلت من قبل مطبوعات من هذا النوع من أقاليم ثقافية مختلفة للمشاركة فى مؤتمر هنا أوهناك فرفضت رفضاً قاطعاً وأحياناً كنت أطلب أن يرسلوا إلى أعمالاً أُخرى تستحق أن تُقرأ وأن يُكتب عنها. وبالمناسبة لا أخفى أنى كنت سعيداً جداً _ ولماذا يُخفى الإنسان عواطفه ؟ - عندما أرسل إلى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى هذه المجموعة الجديدة لمحمد حافظ رجب رقصات مرحة لبغال البلدية . ومن قراءتى لما نسميه الترويسة ، أى الأسماء المسئولة عن الإصدار داخلنى إحساس كبير بالاطمئنان. فهذه "الترويسة تضم أسماء مهمة من داخل الإقليم الثقافى وأسماء مهمة من خارجه مثل ليلى مهدى رئيس مجلس الإدارة، ود. محمد زكريا عنانى رئيس التحرير، ود. السعيد الورقى نائب رئيس التحرير، وعواطف عبود مدير التحرير، وأحمد فضل شبلول مدير التحرير التنفيذى، إضافة إلى هيئة التحرير وسكرتير التحرير، وكلهم من الأسماء التى تبعث على الثقة وتوحى بالأمل فى أن نكون إزاء عمل جاد ومخلص يستهدف الصالح العام.

وأختم هذا الحديث عن المطبوعة فى حد ذاتها بالإشارة إلى أن الشىء الوحيد الذى لم يعجبنى فى مجموعة محمد حافظ رجب هو أنها تخلوتماماً من أى تحديد لسنة الطبع أورقم الإيداع فى دار الكتب. وهذا أمر لم يعد من السهل أن نغفله أونتجاوز عنه أونستسهله لأنه جزء من فنية الطباعة وفنية الأداء، وهوتوثيق لا غنى عنه يستفيد منه الدارسون مثلما يستفيد منه أصحاب المكتبات خاصة فى عصر ثورة المعلومات الذى نعيشه الآن.

محمد حافظ رجب بين مرحلتين

مما لا شك فيه أن تحليل العمل الذى معنا هو جزء من تقييم أوتقويم الإصدار نفسه. ولما كان الكاتب فى مجمل أعماله كلاً واحداً فإنه من الصعب الوقوف على القيم الجمالية والفنية فى عمل ما دون دراسة أو حتى مجرد الإشارة إلى الأعمال الأخرى. ومحمد حافظ رجب فى مرحلته الأولى يحتاج حقيقة إلى دراسة موسعة لكننى سوف أكتفى الآن بالإشارة أواستخلاص بعض القواعد كى أنطلق منها إلى مناقشة العمل الحالى.

فمحمد حافظ رجب _ كما أسلفت _ نغمة فريدة فى فن القصة القصيرة فى أدبنا العربى المعاصر، إذ يكاد يكون الصوت السريالى الوحيد بحق، بل إننى أميل إلى القول بأنه ينسب إلى الدادائية DADAISMO أكثر من نسبته إلى السريالية. والدادائية هى الحركة السابقة مباشرة على السريالية وهى أيضاً صاحبة التأثير القوى فى ظهورها. ومعروف أن السريالية ظهرت بوصفها حركة أدبية منظمة عام ١٩٢٤ وذلك إبّان صدور البيان السريالى الشهير من قِبَلْ الشاعر الفرنسى أندرية بريتون ومعه صديقه المعروف لويس أراجون. وكانت الدادائية إحدى الحركات الطليعية التى انتشرت خلال العقد الثانى من القرن العشرين وعُرِفَت باسم LOS ISMOS وهى اللاحقة التى تكتب فى نهاية اسم كل حركة. والدادائية كغيرها من الحركات الطليعية ظهرت نتيجة للأحداث التى أدت إلى نشوب الحرب العالمية الأولى. وكانت أزمة القيم فى المجتمعات الغربية قد وصلت إلى ذروتها واقتنع الناس بأن المؤسسات الديمقراطية لم تكن كافية، وأن النظام الرأسمالى لم يف بوعوده الشبيهة باليوطوبيا، كما أن العلم والتكنولوجيا لم يؤديا إلى تحرير الإنسان ولم يعملا على أن

تكون حياته سهلة ميسّرة، بل على العكس من ذلك، فقد ظهر أن هذا التقدم العلمى والتكنولوجى جعل من الإنسان ضحية لهذا التقدم نفسه. من هنا ظهرت الدادائية، وكانت بدايتها فى مدينة زيورخ بسويسرا وتزعمها شاعر شاب يدعى تريستان تيزارا TRISTAN TZARA بحث فى قاموس لاروس الصغير PETIT LAROUSSE واختار كلمة " DADA "ليجعلها مسمًّى للحركة، وهى كلمة لا تعنى شيئاً، لكنها تصف عملية الرفض التى تتميز بها الحركة. وفى ذلك يقول تيزارا : كان هدفى فقط هوأن أخلق كلمة معبّرة، يمكن من خلال سحرها الجذاب أن تغلق كل أبواب الفهم وألا تكون مجرد حركة طليعية أخرى(١). والمفهوم الذى قامت على أساسه الدادائية يبرهن على أن الحياة عبثية، وأن على الأدب والفن أن يتبنيا موقفاً يبدووكأنه السخرية الأخيرة من أى موقف جمالى كان يستوعبه الناس حينئذ. وقد مهّدت الدادائية لطرق التعبير والوسائل والأدوات التى تخصصت السريالية فى استخدامها وتوظيفها ونشرها بعد ذلك مثل تقديم عالم مثير للدهشة أوعجائبى، وهوما يسمونه بالفرنسية LE MERVEI LLEUX، وشعرية الحلم، والتغلغل فى اللاشعور، والكتابة الآلية، والألعاب الكلامية، وتجديد الصورة وإعطائها أومنحها قوة جديدة يصنعها اللاشعور بحيث تثير الصدمة والدهشة، والتجريب فى اللغة، والتداعى الحر فى الكتابة، إضافة إلى تجويد بعض الأساليب التى كانت قد أخذت تنتشر فى مدارس وتيارات أخرى ثم صارت قاسماً مشتركاً فى كل المدارس الحديثة مثل تيار الوعى، والمونتاج وتقديم صور ذات طابع تجريدى وهوما سُمّى بـ تجريد الفن فضلاً عن الاستفادة من الأسطورة وغير ذلك.

ولعل القارئ يتساءل : لماذا أفضل تصنيف محمد حافظ دياب فى مرحلته الأولى ضمن الدادائية، إذا كانت هذه الحركة والحركة التى جاءت بعدها وهى السريالية تنطلقان من منطلق واحد، وتعرفان بخصائص واحدة تقريباً ؟ وإجابتى هى أننا إذا دققنا فى الفروق بين السريالية والدادائية سوف نتحقق من صدق ما أقول. وبالطبع فإن هذه الدراسة لا تحتمل الإطالة، ومن ثم فإننى، فيما يتعلق بهذه الفروق، سوف أكتفى بالإشارة معتمداً فى هذا على كتاب مهم فى هذا المجال للناقد جيرالد. ج. لانجويسكى عنوانه السريالية فى الإنتاج القصصى فى أمريكا اللاتينية .

ومن أهم الفروق بين الحركتين :

١ _ إن الدادائية مجرد غريزة أوإحساس فطرى على حين أن السريالية كانت منهجاً. ولا شك أن أدبنا العربى المعاصر لم يشهد حركة سريالية حقيقية بهذا المفهوم المنهجى، ومن ثم بدا محمد حافظ رجب وكأنه واحة سريالية واحدة ضمن فضاء واسع مختلف.

٢ _ تميزت الدادائية بنزعتها الفردية بينما أخذت السريالية شكل التخصص DIS-CIPLINA.

٣ _ كانت الدادائية ترفض الأدب والفن بنوع من السخرية، على عكس السريالية التى كانت ترفع من شأنهما. ولا شك أن هذه النقطة لا تنطبق على كاتبنا محمد حافظ رجب، لكننا بالطبع لا نزعم أن كل الخصائص ينبغى أن تكون مشتركة.

٤ _ كانت الدادائية بوصفها حركة أدبية ترفض أى سابقين عليها، واختارت أن تبحث عن أصلها فى ذاتها، على حين كانت السريالية مهتمة بالبحث عن جذورها وعن كل من أسهموا فى وصولها إلى هذه المرحلة من التشكيل. أى أنها كانت حركة انتقائية تعمل على وضع كل الحركات الطليعية فى نسق واحد بحيث تصير هى الأخيرة فيها(٢).

ونظراً لكل هذا، ولأن محمد حافظ رجب نمط فريد فى هذا النوع عندنا فإنى أفضل أن أنظر إليه فى مرحلته الأولى بوصفه دادائياً لا سريالياً. ولا شك أن الناس _ فى العادة _ لا تميل إلى التصنيف، ولكننا فى مجال الأدب والفن نضطر فى كثير من الأحيان إلى ذلك من باب وضع الأمور فى نصابها أو وضع النص فى إطاره والبحث عن خصائصه العامة على نحوما أوضح ذلك، بشكل رائع، علم تحليل النصوص، وهوعلم انتشر فى أوربا وأمريكا فى أوائل السبعينيات من القرن العشرين، وما زالت له أصداؤه القوية وحضوره الفاعل إلى هذه اللحظة.

يبقى أن نأخذ بعض الأمثلة القليلة من مجموعة الكرة ورأس الرجل وهى ثالث مجموعة للكاتب صدرت عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٨، وسبقتها مجموعتا (عيش وملح) (قصص / مشترك) وغرباء ، (١٩٦٨) ثم تلتها مجموعة مخلوقات

بيت الشاى المغلى (١٩٧٢)، ثم كانت فترة الانقطاع لمدة عشرين عاماً. ولا شك أن "الكرة ورأس الرجل هى أهم هذه المجموعات الأولى وأكثرها رواجاً وانتشاراً.

وتتميز مجموعة الكرة ورأس الرجل بجملة من الخصائص تجعلها داخلة بحق ضمن هذا العالم المدهش الغريب عند الدادائيين والسرياليين الذى يجمع بين الواقعى واللاواقعى أوالفانتازى، على نجوما نقرأ _ مثلاً _ فى بداية قصة الثور الذى ذبح الرجل (ص ٢٩) : فى الصباح الباكر دخل الرجل الصغير المنفعل على الموظف الكبير فى مؤسسة النقل العام حاملاً لفافة فى يده وقال له : سيدى لقد ذبحت الثور الذى اعترضنى أمس فى الترولى.. أرجوأن تعيدو لى الآن الجزءين المكسورين فى رأسى، وتبحثوا عن عربات جديدة تخفف الزحام . وكما هو واضح فإن الجزء الأول من هذه الفقرة إلى جملة وقال له واقعى تماماً، يليه هذا الجزء اللاواقعى عن ذبح الثور الذى اعترضه فى الترولى، وطلبه أن يعيدوا له الجزءين المكسورين فى رأسه ويبحثوا عن عربات جديدة تخفف الزحام. وهذه الجملة الأخيرة قائمة على ما يسمى بالتداعى الحر ASOCIACIOON " LIBRE وإلا فما الرابط بين أن يعيدوا له الجزءين المكسورين فى رأسه وأن يبحثواعن عربات جديدة لتخفيف الزحام ؟. ومما يثير الإعجاب فى هذه القصص هوأن المؤلف فيها طبيعى وتلقائى جداً لدرجة أنك لا تكاد تحس أن فى هذا الموضع أوذاك انتقال من عالم واقعى إلى عالم آخر فانتازى ومختلف تماماً، لكن هذين العالمين المختلفين يتداخلان بانسجام وفن فى سياق قصصى مدهش وجذاب ومفجر للطاقات التخييلية عند القارئ الذى يبدأ فى التعايش مع عالم غريب لكنه مثير ومشوق وخلاب.

وتكثر فى المجموعة حالات الربط اللامنطقى، بحيث لا نجد هناك أى صلة واقعية أومنطقية بين السبب والمسبب. ونأخذ مثالاً لذلك من القصة الأولى الكرة ورأس الرجل ، يقول : أدركت أن الأمر يحتاج إلى دفاع عن رأسى : فنتيجة لقراءة مئات الكتب أصبح رأسى مستديراً... ولذلك أغرمت به... وعلىّ أن أنقل إعجاب كل هؤلاء إليه... يجب أن أبين لهم الفرق بين رأسى والكرة، وأيهما يستحق الإعجاب أكثر (ص ٩). ولا شك أن النتيجة فى كون رأسه أصبح مستديراً لا يمكن أن تكون

متسببة عن القراءة. إنه هذا العالم السريالى العجيب الذى برع فى تشكيله محمد حافظ رجب.

أيضاً فى هذا العالم الغريب نجد تداخلاً شديد الانسجام بين عالم الموت وعالم الحياة. فالجثث تجلس متكومة بعضها حول بعض تحتسى الشاى، وتدخن اللفائف، وخلف كل جثة قدمان معلقتان فوق المشجب على الحائط (ص ١٠١)، وأحد أبطال قصة الثور الذى ذبح الرجل يأمر الرجال الآخرين بحمل أمعائه إلى المعمل ليجرى عليها تجارب فسيولوجية، وقد نهض البروفيسور على أثرها مُعافى (ص ٣٠). وفى قصة جولة ميم المملة يقول ميم لجده : هل تأذن لى يا جدى ؟ أقطع عنقك وأحمل الرأس إلى الكاتب سين ؟ هذا هوشرطه ليقبلنى معهم (ص ٨٩). وعندما جاء الكمسارى يطلب ثمن تذكرتين قال ميم وهويشير إلى جثته : هذا النائم معى وأنا وهوليس معنا نقود !ودهش الكمسارى من وقاحته، وهمّ أن يمسك به.. واندفع يوقظ الجثة غاضباً، ولكن ميم أمسك يده.. طلب منه أن يتحدثا بهدوء، ووافق الكمسارى مرغماً (ص ٩٤ _ ٩٥). ولا شك أن هذا التداخل الغريب المنسجم بين عالم الموتى وعالم الأحياء انتشر انتشاراً قوياً فى الكتابات الإبداعية فى أوربا وأمريكا بعد ظهور الدادائية والسريالية وغيرهما من الحركات الطليعية فى أوائل القرن الماضى (العشرين)، وظل وكأنه أمر عادى وطبيعى فى كثير من الكتابات التى جاءت بعد ذلك، وأخص هنا بالذكر قصص الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس، والكولومبى جابرييل جارثيا ماركيز. وأقتصر هنا _ فى إشارة عاجلة _ على الأخير، وخاصة فى روايته المشهورة خريف البطريرك "الصادرة عام ,١٩٧٥ ففى هذه الرواية وفى الفصل الأول نجد مشهداً للدكتاتور وهوميت، والناس تتقاطر حول جثته وكل منهم يعبر عن مشاعره تجاهه، وفجأة تدب الحياة فى الجثة ويقوم الدكتاتور من موته، ويبدأ حركة قمع رهيبة بسبب ما استمع إليه أثناء موته. أيضاً محمد حافظ رجب _ كما رأينا _ يحدث ذلك التناغم العجيب بين الحياة والموت لدرجة أننا نجد ميماً ذات مرة يتناول قدميه ويلبسهما ويهم أن ينصرف، فتقول له الجثة :إلى أين ؟ انتظر. ألا تشترك معنا فى المناقشة ؟ فيقول ميم : سأعود إلى الكمسارى لأسأله رأيه

فى أمر بقائى أوعودتى إلى الدكان.. هوالذى سيقرر المصير. (ص ١٠٣) . وهكذا تتداخل الشئون بين الجثة وصاحبها والكمسارى الذى يصبح تدخله هوالآخر، فى مثل هذه الأمور، غير واقعى، لكنه فى النهاية ذلك العالم المدهش الغريب الذى استوعبه محمد حافظ رجب بشكل فطرى أوغريزى ونسج على منواله قصصاً كان _ ومازال _ لها طعمها الخاص. ولولم يعد محمد حافظ رجب إلى الكتابة مرة أخرى فى التسعينيات لظل _ بمرحلته الأولى _ صاحب مساحة إبداعية مهمة فى فن القصة القصيرة المكتشف حديثاً فى العالم العربى[٣] .

ومن الأساليب التى استخدمها السرياليون أسلوب التكرار. والتكرار يمنح العمل إيقاعاً خاصاً وتنوعاً. وعادة ما يكون الهدف من استخدامه نقل حالة نفسية، وفى بعض الأحيان يحدث تجاوب بين وجود التكرار وما يسمى نظرية الارتباط، أى وصل مجموعة من الصور تبدو للقارئ غير موصولة، وذلك عن طريق الخيوط الموصولة LES FILS CONDUCTEURS كما يسميها أندرية بريتون[٤] . ولنأخذ مثالاً لذلك من رواية السيد الرئيس للكاتب الجواتيمالى ميجيل آنخل أستورياس. يقول :

«إنه الأحمق _ هكذا صاح أول المعذبين وكله رغبة فى أن يهرب إلى العذاب ومعه الحقيقة _ يا إلهى !، الأحمق ! أقسم بالله إنه الأحمق ! الأحمق ! هذا البليلى ! البليلى، هو!، هو!، هو ! »[٥] .

وفى مجموعة الكرة ورأس الرجل نجد المؤلف يستخدم التكرار. وسوف نأخذ مثالاً واحداً فقط من صفحة ٤٠، يقول :

«لكن أى زمان هذا الذى أعيش فيه الآن ؟ : أبى كان يقف هنا.. وأنا أقف هنا، والمحطة هنا _ المحطة داخل رأسى _ وأبى لم يعد موجوداً.. غادر المحطة.. وأنا موجود.. والمحطة ليست موجودة.. ومكانى ليس موجوداً فى المحطة.. جئت الآن لأبحث عنه» .

وأحياناً يلجأ محمد حافظ رجب إلى المستحيل على كلا المستويين المادى والمعنوى. نقرأ فى قصة مارش الحزن : النور انطفأ.. أسوار الملعب تتساقط. الأشجار تهوى.. الوجود كله يسقط.. هذا مستحيل.. يجب أن أكون فى منطقة

ورديتى مهما كان الأمر (ص ٢٣) كما نجد الحيوانات تتحول إلى كائنات عاقلة تعيش مع الإنسان، وتتصرف معه، وتحاوره بدرجة تبدو فيها على مستوى الندية معه، مثل تلك الخنفساء التى تضحك مع بطل قصة حديث بائع مكسور القلب، وتتركه وتسير إلى سلة القمامة، وتعود ومعها بعض الجرذان وتقول له : لا تحزن، سنشترى منك بدلاً منهم، لا يهمك _ ثم راح الجميع يضحكون وهم يأكلون قشر الفستق، ويلقون بالفستق على الأرض (ص ٤٩ وانظر أيضاً ص ٦٧) .

ولا نريد أن نمضى فى استكشاف هذه العناصر الدادائية أوالسريالية فى مجموعة الكرة ورأس الرجل ، لأن ذكرنا لها لم يأت إلا فى سياق التناول المقارن بينها (باعتبارها أهم نموذج من المرحلة الأولى) وبين مجموعة رقصات مرحة لبغال البلدية ، وهى الأخرى تصلح نموذجاً للمرحلة الثانية التى بدأت تقريباً عام ١٩٩٢ . وقد كتبت قصص هذه المجموعة الأخيرة _ كما يقول عبد الله هاشم _ خلال الفترة من عام ١٩٩٦ إلى عام ,١٩٩٩ وتضم تسع قصص. وإذا قمنا بمقارنة أولية بين عناوين القصص فى الكرة ورأس الرجل والعناوين فى هذه المجموعة نجد أن الأولى تضم عناوين مثل الثور الذى ذبح الرجل ، والأمطار تلهو، و وجف البحر ، و الأب : حانوت ، و جولة ميم المملة ، وهى عناوين تنحونحواً سريالياً، إضافة إلى عناوين أخرى ذات طابع واقعى مثل القصة التى تحمل المجموعة اسمها، لأننا لا ندرك خصائصها السريالية إلا بعد قراءتها أو البدء فى قراءتها، وقصة حديث بائع مكسور القلب و الطيور الصغيرة . أما فى مجموعة "رقصات مرحة "فإننا نجد عناوين القصص كلها واقعية باستثناء قصة واحدة هى الاختفاء فى جيب الجب . وقد استعاض المؤلف عن الطابع السريالى بلغة مجازية مثل وصف الرقصات بالمرح، والزحف نحوالأصفر، والركض فى وحشة البرية، والذى لعق نهر الدماء. ولا شك أن هذه العناوين تشى بنوع من التغيير فى أسلوب الكتابة. وقد أشار إلى ذلك _ كما أسلفت _ الأخ عبد الله هاشم فى تقديمه للمجموعة. ونقرأ القصص فنجد السريالية عندما تطل تأتى على استحياء، وقد تقتصر على فقرة أوفقرات محدودة جداً، ولا تشكل سياقاً عاماً ينتظم القصة كلها على نحوما كنا نرى فى المرحلة الأولى. ولكى نبرهن على هذا الرأى نختار فقرة من مجموعة الكرة ورأس الرجل وفقرة من هذه المجموعة

الأخيرة. نأخذ الأولى من قصة وجف البحر . نقرأ فى مطلعها : فى محطة الرمل.. فى الأركان.. فوق الأرصفة.. فى ساحة النافورة، عبيد يجلسون.. وجنود رومانيون يسيرون. فى أيدى الجنود أسواط. وفى عيون العبيد خوف.. العبيد جالسون : أمامهم جرائد ومجلات وأمشاط.. وجلود ساعات وفول سودانى.. ومحمصات.. الناس يسيرون فى النافورة.. عيونهم فى البحر.. البحر خلف المحطة ممتلئ بالماء.. السمك هوالآخر يسير فى الماء.. فجأة جاء رجل من هناك.. من قلب البحر.. صاح : جف ماء البحر يا ناس.. ستسيرون فوقه بالأقدام.. أسرعوا واشتروا أقداماً أُخرى لتسيروا بها فوق البحر الذى جف..! (ص ٦٥).

ففى هذه الفقرة نجد عدداً من الخصائص المعروفة فى السريالية مثل تغريب الواقع فى القسم الأول : فمحطة الرمل، والأركان، والأرصفة، وساحة النافورة واقع حالى، ولكن العبيد والجنود الرومانيون وأسواطهم يمثلون حالة تغريب نحوالماضى البعيد. ثم نجد الناس يسيرون فى النافورة وعيونهم فى البحر، وهذا تصور فانتازى يبعث على الدهشة، إنه ذلك العالم العجائبى عند السرياليين. ثم يمضى القاص قائلاً : إن البحر خلف المحطة ممتلئ بالماء وهذا أمر طبيعى لا يحتاج إلى كلام، لكنه التداعى الحر للأفكار واللغة وهى أيضاً خاصية مهمة فى السريالية، وتلى ذلك مباشرة جملة : السمك هوالآخر يسير فى الماء وهنا نجد ربطاً بين سير الناس فى النافورة وسير السمك فى الماء، وهوربط يدخل ضمن ما يُسمّى الخيوط الموصولة ، ويندرج ضمن ما يُعرف بالكتابة الآلية. وتأتى الفقرة الأخيرة لتضيف أبعاداً أُخرى لهذا الجوالسريالى الخالص، فقد جف ماء البحر، ومن ثم وجب على الجميع أن يشتروا أقداماً أُخرى ليسيروا بها فوق البحر الذى جف، أى أن أقدامهم العادية لا تصلح للتعامل مع هذه الظاهرة الجديدة. ونمضى مع القصة فنجد رجلاً متجهماً يقول لنملة تتحرك بسرعة فائقة فوق الحائط : تبادليننى مكانى بدلاً من مكانك ؟ فترد وهى تتلفت حولها هامسة : اسكت مخافة أن يسمعوك فيؤذونى ويؤذوك !. وفى مشهد من مشاهد القصة نجد رجلاً رومانياً يقول للرجال وهم فى داخل الحائط : من أجل أن تجتازوا البحر الذى جف ماؤه، وتشربوا الشاى مع الحيتان على قارعة الطريق، ولكى يكون لكل منكم قطعة اسفنج لحمّامه لابد لكم من جوازات مرور.. إلخ

وبالطبع ما ذكرته هنا مجرد أمثلة من القصة، لكن أهم نتيجة نخرج بها من قراءتنا للقصة هى أنها تقدم عالماً سريالياً خالصاً. يمضى فى سياق واحد منذ البداية إلى النهاية، نجد فيه الكتابة الآلية، والتداعى الحر، والارتباطات غير المنطقية، والفنتازيا، والتداخل بين الواقع واللاواقع، والتكرار، والصور الصادمة المدهشة، واللعب بالكلمات، وتقديم لغة إيحائية توحى بالشىء أكثر مما تعيّنه، إضافة إلى استخدام المونتاج، والحلم، والوصول إلى حالة من التجريد فى بعض الأحيان، وتمثيل اللاشعور فى محاولة للتغلغل فى أعماق النفس للتعبير عن حالة يعيشها المرء فى داخله. وكل هذا _ كما أسلفت _ يأتى ضمن سياق واحد أومنظومة واحدة تشمل العمل برمّته.

أمّا الفقرة الأخرى فنأخذها من قصة الركض فى وحشة البرية من مجموعة رقصات مرحة لبغال البلدية . تقول (وهى أيضاً من مطلع القصة) : الرعب تفشى فيه :فارش فرشة عليه.. على كتف (ستراند) العتيق. يسيطر على مكامنه.. يبث هواجسه فيه.. بحار متلاطمة الأمواج. احتشدت الظلمات تدوس فوق الظلمات.. تسلقت الفئران شباك السفينة. قرضتها.. البحر هدير الجمر فيه. يحرق شراع مظلته. ترنحت السفينة. اصطدمت بعسكرى المرور الواقف فى شارع من شوارع منتصف المدينة.. فخر راكعاً وأناب (ص ٦١). فهذه الفقرة _ والقصة كلها _ تنطوى على جمل ومشاهد سريالية، لكن السريالية مخففة أومتشظية أومفرّقة. ولعل الجملة الوحيدة التى بها سريالية حقيقية فى الفقرة التى معنا هى جملة "ترنحت السفينة. اصطدمت بعسكرى المرور الواقف فى شارع من شوارع منتصف المدينة . وذلك لأن الواقع يقول : إن السفينة فى البحر والعسكرى على البر. بل إنه بعيد عن البحر، لأنه يقف فى أحد شوارع منتصف المدينة، ومع ذلك اصطدمت به السفينة. ولا شك أن هذا جوسريالى. أما بقية الجمل فتقوم على المجاز والاستعارة والكناية وما إلى ذلك، مثل بحار متلاطمة الأمواج. احتشدت الظلمات تدوس فوق الظلمات.. إلخ. ونمضى مع القصة فنجدها كلها على هذا النحو. أى أن محمد حافظ رجب فى مرحلته الأخيرة قد استبدل بالعالم السريالى الخالص عالماً آخر يقوم على استخدام الوسائل البلاغية، وتوظيف النص القرآنى، واستلهام الموروث التراثى أوالشعبى. ولذلك تقابلنا فى

القصة آيات قرآنية مثل قوله تعالى : فخر راكعاً وأناب ، أوتوظيف للآية مثل : وغالباً تكون كلمات البائع قطرات دم فى بحر لجى لا أحد يسبح فيه . بل إن حافظ رجب نسج قصة كاملة على مثال قصة سيدنا موسى فى سورتى القصص و طه ، وهى قصة عصا النبى ".

وقد يمس مؤلفنا السريالية مساً خفيفاً كما نجد فى القصة الأولى من المجموعة وهى رقصات مرحة لبغال البلدية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن العنوان يحمل صبغة مجازية تتأتى من وصف الرقصات بأنها مرحة. وهذا التوصيف للعنوان ينطبق كذلك على مجمل القصة سواء من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون. ولنأخذ الفقرة التالية لنرى من خلالها كيفية بناء عالمها الفنى، أى القصة. نقرأ : ها هوالحاج أمين يجلس فى دكان البقالة الفقير بعد خروجه من الخدمة. صلعته مضيئة.. جاذبة أسراب الذباب والناموس إليها.. خروفان مستكينان بجواره.. هوثالثهما.. صندوق البرسيم بينهم.. كان حوذياً لعربة قمامة.. يجرها بغل البلدية.. دقق النظر فيه. تمطى الحاج بداخله.. تدحرجت بعض الحجارة من هيكله.. أسرع يفك البغل عن العربة : تفضل يا سيدى بغل البلدية المحترم (ص ٨).

فهذه فقرة شبه واقعية، وكان يمكن أن تكون واقعية خالصة لولا وجود بعض العبارات اللاواقعية وهى بالتحديد : هوثالثهما إشارة إلى الخروفين، و صندوق البرسيم بينهم و تمطى الحاج بداخله أى داخل البغل. ولكن هذه التعبيرات المحشورة فى جو واقعى لا يمكن أن تصنع جواً سريالياً أوتندرج فى سياق من هذا القبيل. وقل مثل هذا فى كل القصة. وترد فى القصة جمل أخرى من النوع المذكور مثل : على الفور تناول البغل حزام الحاج. حزّم وسطه وهات يا رقص ووقف غجر غربال بالطبلة والصاجات يحيون مرح البغل وصاحبه . لكن مثل هذه الجملة _ كما قلت من قبل _ ترد وسط فضاء واقعى شاسع مما يقلل من كثافتها وقدرتها على إضفاء جو مختلف على النص. وليس معنى كلامى هذا أن الواقعية أقل قيمة من السريالية، فأنا لا أقدم هنا أحكام قيمة، ولكنى فقط أرصد العالم الفنى عند محمد حافظ رجب فى مرحلتين أراهما الآن بعد الملاحظة والفحص والتدقيق مختلفين كل الاختلاف. صحيح أن بعض العناصر مازالت مشتركة، ولكنها قليلة جداً ضمن العناصر الجديدة

التى أصبحت تميز الإبداعات الأخيرة لمحمد حافظ رجب، وهى عناصر واقعية أوقريبة جداً من الواقعية، لكن المؤلف يحاول أن يضفى عليها لمسات تجريدية أوغرائبية، صادمة ومدهشة من تجربته السابقة. ثم إنه يجب أن يظل دائماً متميزاً وذا خصوصية فى زمن كثرت فيه الكتابات، واندحت التجارب، وسقطت الموازين الدقيقة التى ينبغى أن تميز بين الغث والثمين.

ولا ننسى فى النهاية أن نحيى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى ونهنئة على اهتمامه بنشر هذه القصص الجديدة لكاتبنا المتميز محمد حافظ رجب.

القاهرة فى ٣١/١٠/٢٠٠٠م

الهوامش

١- انظر جيرمولاتورى، ما هى السريالية ؟ ، بوينوس أيرس، دار نشر كولومبا، ١٩٥٥ ، ص ١٢- ١٣ من الطبعة الإسبانية.

٢- LANGOWESKI , EL SURREALISMO EN LA FICCI_N HISPANOAMERICAMA .
EDITORIAL GREDOS , MADRID , 1982 , PAG.

٣- لا أحب أن أطلق الكلمات بدون تحليل أوبرهان، ومعروف أن هناك أقوالاً كثيرة الآن عن وجود فن القصة القصيرة فى أدبنا منذ زمن طويل، فى المقامة مثلاً، ولكنى أعتقد أن القصة القصيرة بمفهومها الحديث لم تكتشف فى العالم العربى إلا خلال القرن العشرين.

٤- انظر جيرالد لانجويسكى، المرجع المذكور، ص٦٨ .

٥- نقلاً عن المرجع السابق، ص ٦٩ ، والترجمة لى.

صور المجتمع
فى قصص أمين يوسف غراب

منذ فترة أهدانى الصديق الدكتور / حامد طاهر ـ نائب رئيس جامعة القاهرة ـ ثلاث مختارات شعرية أصدرها من مكتبة الآداب لثلاثة شعراء هم محمد الفيتورى وصالح الشرنوبى وهاشم الرفاعى. وبصرف النظر عن أهمية محمد الفيتورى فى حد ذاتها فإن الذى استوقفنى فى هذه المختارات وجذب نظرى بشدة هوذلك التقابل الحاد بين نغمتين فى مختارات صالح الشرنوبى وهاشم الرفاعى، هما نغمة الحزن الشديد عند الأول والتفاؤل الشديد عند الثانى. والشرنوبى من مواليد ١٩٢٤ وتوفى ١٩٥١، أمّا هاشم الرفاعى فمن مواليد ١٩٣٥ وتوفى ١٩٥٩. كلاهما عاش فترة قصيرة، وكلاهما عبّر خير تعبير عن مرحلة مهمة فى تاريخ مصر الحديث. الشرنوبى عاش فقيراً فى زمن لم يكن للفقراء فيه أى أمل فى الخروج من هذا الوضع الإنسانى البائس، لدرجة أنه كان يطرد من السكن فى القاهرة لأنه لا يستطيع دفع قيمة الإيجار، فيجد نفسه بلا مأوى ويلجأ إلى مغارة فى جبل المقطم، وفى إحدى المرات سكن نحوعامين فى شقة مظلمة لا تزيد مساحتها عن عشرين متراً. ومعظم

* كتبت هذه الدراسة فى ١٠/٢/ ١٩٨٨م.

قصائده تفيض بالتعبير عن هذا الفقر المدقع. يقول فى قصيدة عنوانها من وحى رمضان :

ويا جارى أتى الشهر الذى أعرفه وحدى
فعمرى كلـه رمضـــان حرمان بلا حدِ

ويقول فى قصيدة ابن الطريق عن طفل يبيع اليانصيب :

ألقت عليك الليـالى ثوبهـا البـالى   وضـعت مـا بين تجـوال وتسـآل
أيامك الســود عقـد ضلّ ناظمـه   وجيـد عمـرك مذبـوح كـآمـالى
ويحي عليـك هشيـماً ضـمّه كـفن   ودرة غُيِّبتْ فى قـــبـــر أوحـــال

أمّا هاشم الرفاعى فقد تفتحت موهبته الشعرية مع قيام ثورة يوليو١٩٥٢، وأنوار الفجر البهية تبدأ سطوعها فى عالم الفقراء، والآمال والطموحات تتألق فى قلوب الناس ولهذا نجد القصائد كلها تعكس هذه الآمال الفتية والطموحات الوثّابة. يقول فى مطلع قصيدة جزار الغرب :

سنا أمل مــــلء الربـــا والمـعـالم   وأشـلاء ليل غـالـه الصـبح قـاتم

ويقول فى قصيدة رسالة فى ليلة التنفيذ :

لـولـم أكـن فى ثـورتـى مـتطلباً   غـيـر الضـيـاء لأُمّتى لكفـانى
أهوى الحـيـاة كـريمـة لا قـيـد، لا   إرهاب، لا اسـتـخـفـاف بالإنسـان
فـإذا سـقطت سـقطت أحـمل عـزّتـى   يـغـلـى دم الأحـرار فـى شــريـانـى

إنها فترة الفجر الجديد، وانطلاقة المارد العملاق الذى حطم قيوده واستعذب الشهادة، وصمم على بناء حاضر ومستقبل جديدين، وهذا هوالفارق الضخم بين وضع مظلم قاتم لم يكن ثمة بصيص للخروج منه عبّر عنه الشرنوبى خير تعبير، أو صار - حسبما أرى - أفضل ممثل له على المستوى الشعرى، وبين وضع جديد حطّم القيود والأغلال وحمل المشاعل لتنير الطريق، وهذا الوضع أيضاً مثّله هاشم الرفاعى خير تمثيل.

تذكرت هاشم الرفاعى وصالح الشرنوبى وأنا أطالع قصص أمين يوسف غراب. فأنا أذكر أنى قرأت بعض أعمال هذا الكاتب وأنا طالب فى المرحلة الجامعية فى أوائل السبعينيات وكانت أعماله الروائية بالذات، تنشر مسلسلة فى جريدة الجمهورية. وقد أحسنت مديرية الثقافة بالبحيرة عندما قررت إقامة احتفالية بهذا الكاتب المتميز، لأنها أتاحت لنا الفرصة للعودة إلى قراءته، ونحن نقرأ هذه المرة مسلحين بخبرة السنين والدرس المتواصل سواء فى الثقافة العربية أوفى الثقافات الأجنبية. وكم كانت دهشتى كبيرة وأنا أحس بمتعة القراءة ونشوة المطالعة، وكأنى أمام اكتشاف جديد، وهو اكتشاف جديد بالفعل، لأنى لم أكن أتصور أن أمين يوسف غراب لديه كل هذه الكفاءة فى تشكيل عالمه الفنى : لغة قوية موحية مؤثرة تكاد توصف كلها بالشعرية، وهذا فرق واضح بينه وبين كثير من الكتاب الآخرين الذين ينجحون فى صياغة لغة شعرية فى بعض الفقرات أو المقاطع أمّا عند أمين يوسف غراب فاللغة الشعرية نسق ممتد فى كل القصص من بدايتها إلى منتهاها. وهذا إن دل فإنما يدل على أن هذا الجيل من المثقفين كان لديه اهتمام واضح باللغة بوصفها الوعاء الذى يصب فيه تجربته الفنية وأيضاً تصويره للأوضاع الاجتماعية، وتغلغله فى أعماق النفس البشرية رجلاً كان أو امرأة، ولجوؤه إلى التقنيات المحدثة مثل تيار الوعى، والحلم، والتداعى الحر وغير ذلك. كل هذه الأشياء كانت مفاجأة لى، لأن بعض الانتهازيين فى ثقافتنا الحالية حاولوا جاهدين أن يهيلوا التراب على كل الإبداعات الماضية، حتى لا يظهر فى الصورة إلا هم وما يلفقون، وكأنهم بدءوا من فراغ !

لم يكن الوقت أمامى متاحاً لقراءة كل أعمال أمين يوسف غراب القصصية، ولهذا اكتفيت بقراءة مجموعة واحدة أتوقف عندها بوصفها نموذجاً، لأستخلص منها بعض

صور المجتمع فى قصصه. وأنا بهذه الطريقة أنهج فى الأدب نهج استطلاعات الرأى فى مجال السياسة، وهى عملية ثبت أنها قريبة جداً من الدقة، بل إنها لا تكاد تُخطئ. وآخر ما طالعناه فى ذلك ما حدث فى انتخابات الرئاسة الأمريكية بين المرشحين الديمقراطى آل جور، والجمهورى جورج دابليوبوش، وفى إسرائيل بين إيهود باراك وشارون. وقد سبق لى أن استخدمت منهج النموذج فى كتابى مسيرة الرواية فى مصر ـ قراءة لنماذج مختارة ، وهو كتاب صدر منه إلى الآن جزءان. والمجموعة التى اخترتها لأمين يوسف غراب هى مجموعة هتاف الجماهير وهى صادرة عن مكتبة مصر بالفجالة فى يوليه عام ١٩٤٥.

وقد وجدت صور المجتمع فى مجموعة «هتاف الجماهير» متعددة ومتنوعة بشكل كبير. وأنا بهذه المناسبة أحيى القائمين على هذا المؤتمر، ومُعدّى المحاور، بعد أن ثبت لى أن نظرتهم كانت صائبة جداً. يأتى المحور الأول ـ كما نعرف ـ تحت عنوان المنجز القصصى للروائى أمين يوسف غراب ويضم : لغة القص، وصورة المجتمع، والمرأة فى قصصه، وأمين يوسف غراب والسينما. وهذا المحور حقيقة يستخلص العناصر الفاعلة فى أدب هذا الكاتب الكبير.

وفيما يتعلق بصورة المجتمع فى قصصه ـ والتى أُسندت مهمة البحث فيها إلىّ ـ فقد وجدتها، كما أسلفت، غنية ومتنوعة، وتكاد تضرب فى كل الاتجاهات. وهذا يدل على أن هذا الجيل من الكتّاب كان مهموماً بقضايا المجتمع، حريصاً على إيقاظ الوعى، حاسماً فى تناوله لكل المسائل الشائكة والمعقدة. هذا فضلاً عن الخبرة القوية، والمعرفة المتعمقة بالوسائل الأدبية، والتى من أهمها اللغة، والاقتناع الكامل بالدور التنويرى للكاتب والمثقف داخل المجتمع. ولهذا سوف تكون الصورة التى نتوقف عندها أولاً هى صورة الخلل الموجود فى مجتمع ما قبل الثورة بين طبقة الأثرياء أوالباشوات وطبقة الناس العاديين وهم الغالبية العظمى من الشعب المطحون. وتُقدم لنا هذه الصورة قصتان فى مجموعة هتاف الجماهير هما قصة السيّد (ص ١٧)، وقصة صفقة رائجة (ص ٣٥). القصة الأولى مضمونها فى غاية البساطة : عم درويش العجوز الفقير المنهك الذى هدّه الفقر والجوع وقد غزاه أمل فضفاض عندما علم أن الباشا سوف يزور المدينة. وهذا الباشا كان هوالذى ربّاه فى صغره. ولكن

الباشا حضر إلى المدينة مُحاطاً بالحراس والزحام فلم يستطع عم درويش الوصول إليه، وهداه تفكيره إلى انتظاره عند عودته فى أول الطريق وترصد لموكبه، وفعلاً عرفه الباشا وطلب من أتباعه وحاشيته أن يتركوه يقترب منه. وتقدم درويش نحوالباشا قائلاً : أنا درويش، أنا عمك درويش، أنا أبوك درويش. ولكن رد الفعل عند الباشا لم يكن أكثر من أن دس فى يده شيئاً وأومأ إلى السائق فانطلقت السيارة. وفتح عم درويش يده فوجد بها خمسة قروش، فما كان منه إلا أن ألقى بها فى الترعة. هذا هومضمون القصة، وهومهم، لكنه على أهميته لا يصنع قصة ناجحة إذا لم تتوفر الوسائل التى تجعل ذلك النجاح متاحاً. والوسائل LOS RECURSOS أوالأدوات الفنية هى الثورة العظمى التى وصلت إليها الفنون والآداب خلال القرن العشرين، ولم تخل مدرسة أومذهب أواتجاه من الحديث عنها والتنظير أوالتقعيد لها. وقد كان للشكلانيين الروس خلال العقد الثالث من القرن السابق دور بارز فى هذا، لكنهم لم يكونوا وحدهم بل إن الاتجاه السائد والمهيمن ظل دائماً هوالاحتفال بهذه الوسائل، ولهذا نجد المضمون يفقد هيمنته وسيطرته ليترك المجال للوسائل. ولكى لا أطيل فى هذه النقطة أضرب مثالاً فقط من رواية السيد الرئيس لميجيل آنخل أستورياس، حيث نجد المضمون يقدم صورة الدكتاتور فى أمريكا اللاتينية، لكن هذا المضمون يأتى ضمن مجموعة كبيرة من الوسائل المتشابكة مثل تشويه الشخصية، والأسطورة، والحلم، والأصوات المتكررة، واللغة الشعرية، واستخدام بعض الأدوات السريالية كالكتابة الآلية، واللاشعور وغيرها. وهذه الطريقة استخدمها جارثيا ماركيز أيضاً _ وإن كان بطرق مختلفة _ فى روايته خريف البطريرك لدرجة أنه قدم صورة مشوهة جداً للديكتاتور وهى صورة رجل طاعن فى السن (حوالى ١٨٠ سنة) يُعانى من فتق ومن أمراض كثيرة ومع ذلك يمتلك محظيات وأشياء من هذا القبيل. وهذا بلا شك انحراف عن الواقع وتشويه للشخصية. ولا أقول بالطبع إن أمين يوسف غراب قدم وسائل شبيهة بتلك،ولكنى أقول إنه استخدم وسائل كانت متاحة فى أيامه وكان من السهل الوصول إليها والانتفاع بها فى تعميق لغة السرد، ومن ذلك اللغة الشعرية التى تطالعنا فى القصة من بدايتها إلى نهايتها كما أسلفت. وتيار الوعى، وهو فى هذه القصة السيد يأخذ مساحة واسعة. يخاطب درويش نفسه قائلاً : إذن

الباشا بنفسه سيزور المدينة يا درويش.. وإذن يمكنك أن تراه. يمكنك أن تجلس إليه، وتبثه شكواك.. يمكنك أكثر من ذلك أن تطبع على جبينه قبلتك الخالصة التى كثيراً ما طبعتها على شفتيه وهوطفل يلعب فى حراستك.. إلخ (ص ٢٠). هناك أيضاً الأحلام والأمنيات، والمفاجأة بعكس المتوقع، والوضع المتأزم للشخصية وكل هذا يقوم فى بناء من ست صفحات ونصف الصفحة فيه متعة وتشويق، ويحس القارئ بالتعاطف مع الشخصية. وهذا _ فى رأيى _ دليل على نجاح الكاتب.

وفى قصة صفقة رابحة (ص ٣٥) نجد عم جمعة وحماره وزوجته وأولاده وكلهم يعانون من البؤس والفاقة والعوز ويعيشون فى بيت مهدم فى أقصى المدينة فى مقابلة القصر الفخم الذى يعيش فيه الباشا. ومهما فعلت فلن أستطيع اقتناص سر اللغة التى يصف بها أمين يوسف غراب كل هذه المخلوقات والكائنات، ومن بينها ذلك الحمار الذى أخذ حقه بوصفه أحد شخوص القصة. وبينما كان أطفال عم جمعة ينتظرونه وهم يتضورون جوعاً كان هويتجه بحماره ناحية قصر الباشا ليعطيه الرسالة التى يحملها إليه _ ضمن ما يحمل من رسائل يقوم بتوزيعها على أصحابها _ وهويمنى نفسه بالحصول على شىء يقيم أوده وأود أولاده، ولكنه بعث بالرسالة إلى الباشا ومعها كلمة منه كانت فى اقتضابها _ كما يقول الكاتب _ خلاصة ما فى لغة الفقر من عبارات الاستجداء، وظل ينتظر ساعات وساعات، وأخيراً طلع موكب الباشا، وفى هذه اللحظة كان عم جمعة قد أسلم أنفاسه الأخيرة. ولنقرأ هذه السطور الأخيرة من القصة : وتأثر الباشا قليلاً، وركب سيارته، وأمر السائق بالسير بعد أن أمر بدفن الجثة على نفقته، وصرف ثلاثة جنيهات لأسرته، على أن يضم الحمار إلى حمير التفتيش .

ويتصل بهذا النوع من الصور القصص التى تصف عالم الفقراء وتكتفى بذلك، أى دون أن تقدم مقابلة على النحوالذى شهدناه فيما سبق. من ذلك فى مجموعة هتاف الجماهير القصة الأولى « أفراح السماء ». وهذه القصة بطلتها فتاة فقيرة جائعة تدعى فاطمة. ويقوم البناء الفنى للقصة على ثلاثة مقاطع : المقطع الأول فاطمة وقد عضها الجوع وضغط على أحشائها الرخوة اللينة حتى كاد يمزقها تمزيقاً، وهى لا تجد إلا بائع الطعمية الحاج برعى تتمنى لو يمنحها قرصاً تسد به رمقها فتمد إليه يدها

فيصفعها صفعة قاسية. في المقطع الثاني نجدها تحلم بفتى الأحلام الذي سوف ينتشلها من هذا الفقر وينقلها إلى قصر منيف به خدم وحشم ووصيفات.. إلخ. والمقطع الثالث وهوقصير جداً (عشرة سطور) نجد فيه فاطمة جثة هامدة بعد أن صعدت روحها هائمة في رياض السماء، أما جسدها فكان جيفة ملقاة على الأرض. وأهم ما في هذه القصة من الوسائل هواللغة الرقيقة العذبة الشفافة الموحية وكأننا أمام لوحة تتناثر فيها الألوان والظلال. وهذه _ بلا شك _ عبقرية قصصية : أن ينقل الكاتب هذه الحالة الاجتماعية المتدنية في لغة من هذا القبيل يأتي معظمها في إطار تيار الوعي. ولنأخذ مثالاً واحداً هوالفقرة التالية : وشاقها المنظر، منظر أقراص الطعمية بلونها الذهبي الأخّاذ ورائحتها الحلوة النفّاذة، فوقفت أمامه تتلمظ، وكل حواسها مسلطة على عيني الرجل، وكل غايتها أن يراها وأن يحس بما يجول في خاطرها، فيلقي إليها بواحدة. وطال بها الوقوف، وطال بها التأمل، وطال بها الشوق أيضاً ففكرت : إذا تقدمت منه وسألته، أيجيب سؤالها أم يردها خائبة ؟ وإذا ردها فماذا تفعل ؟ ستسير في طريقها ولكنها ستحرم من هذا الذي يسيل لعابها عليه، ويتحرق قلبها إليه (ص ٧ _ ٨). واللغة من أهم الأدوات التي اهتم بها الكتاب والنقاد في أوربا وأمريكا والعالم كله خلال القرن الماضي، لدرجة أن الكاتب العالمي جابرييل جارثيا ماركيز اعتبر في حواراته المشهورة مع بلينيوميندوثا أن الجملة الأولى يمكن أن تكون هي المعمل الذي تتحدد من خلاله عناصر كثيرة في الأسلوب، وفي البناء، وحتى فيما يتعلق بطول الكتاب نفسه (انظر هذه الحوارات، الطبعة الإسبانية، ص ٣٦).

من صور المجتمع أيضاً صورة المرأة العاملة الحائرة بين عملها وأنوثتها. ونجد ذلك في قصة الأستاذة (ص ٥٨)، حيث تطالعنا جليلة المحامية الموزعة بين عملها الذي يستغرق كل وقتها وبين بحثها عن الطرف الآخر، أي الرجل الذي يملأ عليها حياتها. ودائماً ما يعطي أمين يوسف غراب اهتماماً خاصاً لجسد المرأة من وجهة نظرها هي، وأن هذا الجسد في حاجة إلى قرينه الآخر. وقد بدأت جليلة تحس بالملل من عملها، ولهذا تركت معاونها مرقص ينتظرها في القسم، وطرقت هي الباب الذي في أعلاه يافطة نحاسية كتب عليها بحروف بارزة أحمد رمزي المهندس

ولما كانت هذه القصة يُمكن أن تدخل ضمن صورة أخرى من صور المجتمع فإننا نضمها إلى قصتين أخريين تعبران عن صورة التعبير النافذ عن مشاعر المرأة وهما قصتا «الظامئة» و«عواء الكلاب» في قصة الظامئة نجد فتاة اكتمل تكوينها كأنثى منذ وقت قليل، وهي تعمل خادمة في بيت. وقد أوصلها تفكيرها إلى أن فتى البيت يتحين الفرص كي ينفرد بها ويقطف من ثمارها. والحق أن الكاتب شديد البراعة في وصف هذه المشاعر الدافقة. ولكن كل ما حاكته في نفسها أوتوقعته انتهى بمفاجأة كعادة أمين يوسف غراب، وهي أن هذا الفتى اتصل بصديق له يطلب طبيباً ليغيثه لأنه يكاد يختنق ويموت. وفي قصة عواء الكلاب (ص ١٠٠) يصف لنا الكاتب مشاعر امرأة أحبت رجلاً ظل يسوِّف في إعلان خطبته لها متعللاً بأسباب مختلفة لكنها تفاجأ بقراءة خبر في صفحة الاجتماعيات يفيد بأنه سافر مع عروسه عنايات هانم فهمي كريمة سعادة أبوالعينين بك من سراة الإسكندرية لقضاء شهر العسل في فلسطين، وكان في توديعهما على رصيف المحطة الكثير من وجهاء الإسكندرية وأعيانها.

يُقدم أمين يوسف غراب كذلك صورة الخرافة في المجتمع، وتمثل ذلك قصة الفطائر الثلاث (ص ٧١). وفي هذه القصة نجد نبوية التي تحلم بالولد تتعقب المدعو الشيخ أبوالنواطير كي تقدم إليه الطعام حتى يباركها، ولكنها تُفاجأ به في النهاية في أحضان امرأة عارية فتقدم فطائرها الثلاث لكلب نائم. وهنا يستخدم الكاتب وسائله الأدبية التي أشرنا إليها، ومنها اللغة، والوصف الذي يبدأ به القصة وهوهنا مُطوَّل ويذكرنا بالسيَّاب في بداية قصائده على نحوما يقول في مطلع قصيدة «أنشودة المطر»:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أوتنشر للرحيل

أيضاً يبدأ أمين يوسف غراب قصة الفطائر الثلاث بقوله : ما ذهبت مرة إلى قريتنا، واستيقظت مبكراً،وفتحت نافذة غرفتي المطلة على طريق الشاطئ، حتى تمثلت لعيني الطبيعة في الريف كأنها غانية تحب... إلخ . وتمضي القصة هكذا على

طول صفحتين إلى أن يُطالعنا فى بداية الصفحة الثالثة الشيخ أبوالنواطير، الذى يصفه لنا الكاتب أيضاً وصفاً تفصيلياً فيقول : ويُقال إن الشيخ أبوالنواطير وُلد كما هومشوه الساقين، معوج القامة، ذا أنف عريض منبطح على فمه الكبير الذى شقت فتحته ثلثى وجهه.. إلخ. يستخدم الكاتب أيضاً عنصر المفاجأة، كما رأينا، وتيار الوعى، ويحرص حرصاً شديداً على تقديم ملامح الشخصية. وهوبكل هذا يعرض لحبكة قصصية مشوقة، ممتعة، جذابة.

وفى مجموعة هتاف الجماهير تتبدى لنا أيضاً صورة المظهر الخادع. ونجد هذه الصورة فى قصتين هما «خواتم فى أصابعه» و«لفائف محترقة». والقصة الأولى عن فتوة يقوم له الناس اجلالاً واحتراماً، ومنظره يُدخل الخوف والمهابة فى قلوب الآخـرين، ومع كل هذه الفتونة وكل هذه المهابة يتضح أن زوجته الجميلة تخونه، ومع من ؟ مع من ارتعدت فرائصه عندما رآه أول مرة فى المقهى وعرف أنه فتوة منطقة الحوار، وميت صدر، والشيخة عيشة فى المنصورة. بل إننا نكتشف من الفقرة الأخيرة فى القصة أن هذه المرأة زوجة الفتوة المهيب تعمل بغياً بمعرفته، وأنه يعيش على ما تكسبه من هذه المهنة القذرة. ولنقرأ فقرة واحدة من أوصافه المهيبة لنرى كيف يُحدث الكاتب صيغة التناقض الحادة بين الوضعين. يقول : وكان من بين رواد المقهى رجل يمتاز بطوله الشامخ، وعضلاته القوية، وساعده المفتول، تلحظ قوته من مجرد النظر إليه، ويساره من رؤية هندامه الجميل المنسق.. إلخ (ص ٩٢). ولكن يتضح لنا فيما بعد أن هذا ما هو إلا مظهر خادع وأن قوته هذه ليست أكثر من قوة ظاهرية، ويساره ما هوإلا ذلك الدخل الذى يحصل عليه من قوادته لزوجته الجميلة. وفيما يتعلق بقصة (لفائف تحترق) فإنها تقدم لنا مظهراً آخر خادعاً لامرأة تُسمى عطيات فهمى، وهذا المظهر خدع به طبيب كان يصحبها فى عربة القطار من البحيرة إلى الإسكندرية وتزوجها، ثم اكتشف أنها ضمن البغايا اللائى أُلغى ترخيصهن. وبهذا ينحاز الكاتب إلى ما يمكن أن نسميه أخذ العبرة من قص حكاية كهذه أى أنه فى نهاية المطاف يقف فى صف الإلتزام الأخلاقى الذى ثبت فى فترة من الفترات أنه كان وراء كثير مما يُكتب من قصص أويصور من أفلام أويُمثل من مسرحيات.

لدينا فى قصص أمين يوسف غراب كذلك صورة الخيانة والغيرة. وقصة مفاتيح الأقفال (ص ١٠٩) تضع أيدينا على الخيانة : فهذه القصة عن زوجين هما كمال وعنان ربطت بينهما أواصر الحب، ولكن عدم قدرة كمال على الإنجاب جعل زوجته تحلم بالولد وتلجأ إلى وصفات الشيخ حسن، حتى جاء يوم أخبرته فيه أنها حامل. وكانت المفاجأة هى أن أخاه الطالب بالسنة الثانية بكلية الحقوق هوالعنصر الفاعل فى هذا الحمل، إذ ضبطه كمال يعتصر جسد زوجته العارى بين أحضانه. ويتصل بهذا النوع من القصص قصة الغيرة ونمثل لها بقصة رجل مسكين (ص ١٣٥). وهى عن رجل أخذ يشك فى زوجته ويتصور أنها، عند غيابها، تكون فى أحضان فلان أوعلان ممن تربطهم به صلة عمل أوغيرها، حتى بلغ به الشك حد الإقدام على طلاقها. وفى النهاية اكتشف أنها بريئة براءة الذئب من دم ابن يعقوب، لكن بعد أن طلقها وحملت متاعها ورحلت.

وتمثل قصة «هتاف الجماهير» التى تحمل المجموعة اسمها صورة الظلم الاجتماعى والخداع. وبطل هذه القصة يسمى سالم حمدى وهوابن أحد الباشوات، وهى تسمى سميرة من الطبقة الراقية أيضاً لأن أباها كان مرشحاً للوزارة، وقد ربط بينهما الحب، واستسلمت هى لنزواته على وعد منه بأن يتزوجها، ولكنه أرسل إليها رسالة مكونة من سطور أربعة يقطع صلته بها وينفض يده من خطبتها التى كانت سراً بينهما. وكانت قد حملت منه فأقدمت على الانتحار بإلقاء نفسها فى مياه النيل لكن أحد الصيادين الفقراء أنقذها من الغرق، وهورجل كبير فى السن اعتبرها ابنته، وعندما أنجبت تربى ابنها فى هذه البيئة البائسة الفقيرة. وفى تلك الأثناء كان سالم حمدى يترقى فى معارج المجد وصار نائباً فى البرلمان، وقد تصادف عندما توفيت سميرة وسار الفقراء لتشييع جنازتها أن كان موكب البك قادماً فجذب نظره أن شيخاً يتبع النعش باكياً ويحمل على صدره المكدود طفلاً يولول وينتحب فاستوقفه وسأله عن سر بكاء الطفل وانتحابه فرد عليه بأن أمه قد ماتت، فنظر البك إلى الصبى المنتحب، والشيخ الباكى، ثم نظر إلى الناس، ولما تحقق من أن عيونهم مصوبة إليه أخرج حافظته وناول الصبى جنيهاً (وهوبالطبع لا يعرف أنه ابنه) وإذا بهتاف الجماهير يشق عنان السماء : يحيا رجل الإحسان ! يحيا رجل الإحسان. ومن هنا جاء

عنوان القصة الذى يُمكن أن نحسبه قبل أن نقرأها عنواناً سياسياً، ولكننا هنا نكتشف أنه يحمل دلالات الظلم والخداع والتزييف. وكأننا نقرأ فى القصة القصيرة ما كتبه قبل ذلك شعراً أحمد شوقى فى مسرحية أنطونيووكليوباترا عن الشعب المؤهل للخداع. والأبيات التالية على لسان كليوباترا نفسها تخاطب وصيفتها :

انظرى يا شـــارمـــيـــون	كـــيـــف يوحـــون إليـــه
مـــلأ الجـــو هـتـــافـــا	بحـيـــاتـى قـــاتـليـــه
أثـــر البـــهـــتـــان فـــيـــه	وانطلى الزور عليـــه
يـــا لـــه مـن ببـــغـــاء	عـــقلـــه فى أذنيـــه

هكذا يفضح أمين يوسف غراب صور الخيانة والخديعة والكذب والنفاق، والشعوذة، والدجل، والفروق الاجتماعية أوالطبقية الواسعة، وغير ذلك من الصور التى تكون نتائجها فى العادة وبالاً على المجتمعات البشرية.

ولا يكتفى أمين يوسف غراب بذلك، وإنما يُقدم صورة تبدومناقضة لبعض الصور السابقة، لكنها _ فى كل الأحوال _ تدخل ضمن تعقيدات وتناقضات هذه الحياة. فقد رأينا من قبل المقابلة بين الفقراء والأغنياء، حيث الأغنياء يتمتعون بكل شىء بينما يعيش الآخرون فى حالة بؤس وفاقة شديدين. الآن فى قصة الثوب المهلهل نجد صورة محببة للفقر. فقد أقام القاص مقابلة حكيمة بين عالم أميرة مترع بالثراء وزوجها الغائب عنها لأنه ذهب إلى دار الخلافة لحضور مجلس التشاور فى شئونها وتحصين الحدود ومحاربة العدو وبين عالم آخر أطلت عليه من نافذة القصر هوعالم ذلك الرجل الفقير وزوجته اللذين اتخذا من سور الحديقة المقابل للصحراء مأوى بعد أن أقاما به عشاً من القصب. وكان هويضرب الدف وهى ترقص والسعادة تغمرهما. وقارنت الأميرة بين عالمها الجاف وعالم هذين وتمنت لوكانت فى مثل وضعهما. ويختم القاص قصته بحكاية تاريخية معروفة هى قصة الثريا ابنة معن بن زائدة التى زوجت مكرهة للخليفة أبى جعفر المنصور. وبينما كان الخليفة مع قواده ومن بينهم أبوها معن يتشاورون فى شئون الخلافة وتحصين الحدود ومحاربة العدو كانت الثريا

تضرب فى الصحراء مع أعرابى يرعى الإبل هوعامر بن الهيثم كى تعقد عليه. ولا شك أن المغزى الأخلاقى فى هذه القصة واضح. أما الوصف فهوصاحب دور البطولة الأول فيها. يقول فى مطلع القصة : كانت الموسيقى تصدح حينما أقبلت الأميرة تتمايل فى وشيها وحلاها، تسبقها رائحة المسك والطيب، ويتقدمها أريج العطر الفواح المنبعث من أعطافها السكرى المترنحة، وشعرها الكستنائى اللامع الذى تركته فى أمان يلهوعلى ظهرها المتبلور العارى، فاستهوته أماكن البروز فيه، وأغوته حتى تطاول على القمم العالية فى الجسد الفارع (ص ٢٦).

وتأتى قصة طريق الدنس (ص ٤٥) لتستكمل الصورة السابقة. وهى عن المرأة الجميلة الناعمة المرفهة التى تنتظر عودة زوجها كى ينعم بهذا الجسد الفاتن، وهى تتزين له بأقصى ما تكون الزينة. وهى امرأة عفيفة شريفة لكن تكرار غياب زوجها جعلها تتجه بمشاعرها المتلاطمة تجاه الطاهى الذى يعمل فى بيتها.. وبالفعل تسمى القصة طريق الدنس ولكن القارئ لا يجد كلمة واحدة تدل على أن هذه المرأة سارت فى طريق الخطيئة، لكن الكاتب يوحى بهذا الشىء ولم يعينه أبداً أويحدده. وانتهت القصة هكذا : ثم قامت بعد حين تجوس خلال القصر ولأول مرة يسمع الطاهى تحية الصباح من سيدته . وأهم ما فى هذه القصة هوإجادة الوصف، وتيار الوعى الذى ينثال من رجاء، هذه المرأة الفاتنة الوفية التى يمكن أن تدفع بها الظروف دفعاً إلى طريق الدنس.

ونحن نرى أنه من المفيد جداً أن نختم هذه الدراسة القصيرة عن قصص أمين يوسف غراب أوصور المجتمع عنده بفقرة من قصة طريق الدنس ترد على لسان راوى القصة، لنرى كيف أجاد الكاتب استخدام اللغة التصويرية الجميلة الموحية، وكيف قدم لنا الحكاية فى نسج رائع يشبه اللوحة التشكيلية المنسجمة. يقول واصفاً أحد أوضاع بطلة القصة رجاء " :وضاقت ذرعاً بجوالصالون الخانق لغلق نوافذه وأبوابه، وضايقتها أنفاسه الحارة المتصاعدة حتى خشيت منها على شفتيها القرمزيتين فراحت تتلمسهما ببنانها، وتضمدهما بمنديلها الصغير، ثم ذهبت تجر ساقيها جراً إلى باب الشرفة، وفتحته على مصراعيه فاستقبلها الأصيل شاحباً باهتاً من فرط برودته، وأطل عليها الليل من خلال نافذة الغرب بوجهه الأسود بارداً مقروراً يرتعش،

وتبينت السماء فإذا بها تتهيأ لبكاء طويل يستحثها عليه الريح الأهوج الذى راح يرقص رقصاته العاصفة على ضوء البرق الخاطف، ونغمات الرعد الذى يصم الآذان.. إلخ "

وهكذا يؤكد لنا أمين يوسف غراب بأعماله المهمة أن الكاتب ينبغى أن يكون هوالضمير الحي الذى ينعكس المجتمع بكل صوره وأشكاله وألوانه على صفحته الناصعة.

مجموعة "صراع"
للقاص صلاح عبد السيد

صدرت هذه المجموعة عن الهيئة العامة للكتاب ضمن سلسلة قصص عربية عام ١٩٨٨ وتضم إحدى وعشرين قصة قصيرة , نشرت كلها من قبل , ما عدا قصتين , فى الصحف والمجلات المصرية والعربية طوال عقد الثمانينيات , وإن كانت هناك ثلاث قصص تعود لعقد السبعينيات وهى الأنين (١٩٧٨) و أغنية حزينة و بصقة (١٩٧٩) وهذه هى المجموعة الثالثة للقاص صلاح عبد السيد ؛ فقد سبقتها مجموعتا الجثة (١٩٨١) , و غربة "(١٩٨٦) , (فضلاً عن إبداعاته فى مجال المسرح حيث نشرت له مسرحية «العرائس» ومجموعة المسرحيات القصيرة تحت عنوان «الأرشيفجى» ومسرحيات أخرى .

وإذا كان صلاح عبد السيد قد تميز برؤيته الواقعية فى مجموعتيه السابقتين فإنه فى هذه المجموعة الأخيرة حاول أن يزاوج بين اتجاهات شتى , وأن يجرب أنواعاً متباينة من التقنيات كان لها دور كبير فى إثراء تجربته القصصية ومنحها أبعاداً مدهشة سواء على المستوى الإنسانى أوعلى المستوى الفنى . وبالرغم من هذه المزاوجة , ومن تنوع التقنيات المستخدمة ظلت الواقعية هى الأرضية الممهدة التى

بُنيت عليها كل قصص المجموعة وإذا أضفنا إلى ذلك النجاح الذى أصابه الكاتب فى استخدامه للغة , وتنويعه بين مستويات القص , وانتقاله من مستوى إلى آخر فى خفة ورشاقة واتساق لأدركنا أحقية هذه المجموعة فى أن تحسب ضمن أهم الإنتاج العربى فى مجال القصة القصيرة.

اختيار اللقطة :

ولعل أهم ما يتميز به صلاح عبد السيد هواختياره اللقطة الموحية المعبرة عن موقف إنسانى , ففى قصة العبور إلى الناحيتين (ص ٧١) يلتقط الكاتب عادة بريئة لأطفال الريف من أبناء الفقراء عندما لا يجد الواحد منهم ما يتلهى به إلا حجراً صغيراً يدفعه أمامه وكأنه يلعب بكرة. ولنقرأ السطور الأولى من القصة : لم أستطع التخلص من تلك العادة التى لازمتنى منذ الصغر.. كنت ما إن أخرج من البيت حتى أدفع أمامى قطعة من الطوب.. أضربها بحذائى وأظل أضربها حتى أصل بها إلى المدرسة.. وعند العودة أبحث عن قطعة أخرى لأظل أضربها حتى أعود إلى البيت . وهذه العادة سوف تتطور مع الطفل حتى يخص نفسه بقطعة من الطوب لا يغيرها , وهذا التطور ينقل القارئ من المستوى العادى البسيط إلى مستوى شاعرى إنسانى خاصة عندما يمتد تيار من الألفة والحب فيجمع بين هذا الطفل الصغير البرىء وبين قطعة الطوب , لدرجة أنه يقول عنها كانت قطعة غريبة ليست ككل قطع الطوب.. كانت تشبه زهرة مغمضة العينين على وشك أن تتفتح.. ولم تكن ثقيلة.. كان بالإمكان دفعها بالحذاء دون أن تحدث خدوشاً ظاهرة فيه ويظل الطفل أوالراوى يقص علينا حكايته مع الطوبة وهويدفعها فى الطرق الترابية حتى بعد أن كبر , ونظر إلى نفسه فوجد أنه يدور فى مكانه ولا يتقدم أبداً فقرر أن ينتقل إلى الميدان الواسع حيث الهواء والنور وحيث الشوارع الأسفلتية الباهرة ولكن هذه المغامرة سوف تنتهى بأن تأتى سيارة مسرعة وتطوح الطوبة إلى بعيد , نسمع الطفل يقول : وقفت فى جانب وطوبتى فى جانب آخر.. أين طوبتى ؟ وقفت حزيناً.. وكانت العربات تجأر والضحكات تصكنى.. تصكنى..

ويُلاحظ أن الكاتب لم يُشر فى هذه القصة إلى الفقر من قريب أوبعيد , وإنما أوحى لنا به إيحاءً قوياً عن طريق منظر مرسوم بدقة وإحكام , على طريقة التصوير السينمائى فجاء على أروع ما يكون.

وفى قصة «صراع» يلتقط الكاتب موقفاً آخر ينطوى على جانب إنسانى أيضاً , فقد فوجئ الجالسون فى مقهى الرشيدى بالهادى والأعرج يتشاجران , فمن هما ؟ ولماذا شجر بينهما هذا الخلاف الذى أدى إلى التشاجر ؟ إن كلا منهما له قصة تنطوى على مأساة حقيقية , فالهادى خطف ذراعاه فى حادث قطار والأعرج إنسان عاجز وقد جمع بينهما العجز والفقر والبؤس , فالأول يكسب رزقه ببيع بعض جرائد الصباح , والثانى يبيع عيدان القصب , يظلان معاً طوال النهار ثم يمضيان فى آخره إلى منزل الأعرج فيبيتان فيه . إلى هنا والموقف عادى وبسيط تماماً , ولكن الكاتب متمرس فى فنه , ومن ثم كان لابد أن يغوص فى أعماق الألم الإنسانى كى يستخرج اللقطة الموحية التى تعبر عن الأشواق والآمال والطموحات المحتدمة فى داخل هذين الشخصين . وقد تولد فينا هذا الألم من وهم سيطر على كل منهما , ذلك أنه كانت هناك فتاة تدعى نهى تجئ من البندر فى كل صيف , وكان الهادى يوافيها بجرائد الصباح , والأعرج يبيع لها أعواد القصب , وقد زين الوهم لكل واحد منهما أنها تبادله حباً بحب , وظل هذا الحب يتنامى داخلهما حتى أدى إلى احتدام مشاعر الغيرة والصراع ثم الشجار على النحو الذى حدث أمام الجالسين فى المقهى وأثار استغرابهم .

لقد استطاع الكاتب فى هذا المشهد الإنسانى الرائع أن ينقلنا من المستوى العادى للتصوير إلى المستوى الرمزى الذى ينطوى على أبعاد فى غاية القوة والعمق حتى صار الرمز هو جماع المعانى على نحو ما يقول رولان بارت فى كتابه النقد والحقيقة (طبعة أوسيل , باريس , ١٩٦٦ , ص ٥٠) : إن الرمز ليس هو الصورة وإنما هو جماع المعانى , ومن ثم فإن اللغة الرمزية الخاصة بالأعمال الأدبية هى فى بنيتها , لغة جمعية نجد فيها القاعدة مبنية بطريقة تجعل كل كلمة (وكل عمل) متولدة عن ذلك لها معانى متعددة .

وهكذا نجد صلاح عبد السيد فى كل القصص يجيد اقتناص الموقف المعبر من بين مئات المواقف التى يقابلها الناس يومياً ولا يلتفتون إليها , وهو لا يكتفى بالإيحاءات والرؤى والأبعاد التى يتضمنها الموقف فى حد ذاته , وإنما يجتهد فى

تحويل هذا الموقف من الخاص إلى العام , ودفعه فى تيار المشاعر الإنسانية الفياضة , وإلباسه ثوباً محكماً من ثياب الفن.

عالم الفقراء والمطحونين :

من الواضح أن صلاح عبد السيد ينتقى لقطاته من عالم الفقراء والمهمشين والمطحونين سواء فى المدينة أم فى القرية , وإن كانت السيادة لعالم القرية , فالقصة الأولى فى المجموعة , وهى قصة الخروج بطلها يعانى من حالة إحباط شديدة لعدم استطاعته الاقتران بحبيبته التى نفضت يديها منه فى النهاية , وسافرت إلى شخص آخر تزوجته يعمل فى إحدى الدول العربية , أوكما نقرأ فى القصة : فى الصباح ترحل حبيبتى.. تسافر لزوجها.. تحملها الطائرة إلى المجهول.. تبتلعها الحية فى جوفها فتغيب فى قاع الجب , وهذه الحية التى ابتلعت حبيبته ليست إلا رمزاً لضياعه وعجزه عن مواجهة الحياة. وقصة صراع _ كما رأينا _ تنقل لنا أشواق وطموحات شخصين عاجزين , وقصة «اصحى يا عمتى» تنقل صورة من صور الطمع فى الريف عندما ينتهز بعض الأهل فرصة احتضار امرأة كانت تعيش بمفردها للاستيلاء على ما تبقى لها من حطام الدنيا , وهذا الطمع ما هوإلا نتيجة مباشرة لحالة الفقر التى يعيش فيها هؤلاء. وقصة القرية الأخرى تنطوى على مقارنةً فنية رائعة بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء , وقصة الدائرة تلتقط لحظة إنسانية من موقف عزاء فى قرية تختلط فيه المشاهد بين حاضر وماضٍ كى تصنع صورة فنية أخّاذة لوطأة القدر وصور البؤس والفاقة. وهكذا نمضى مع القصص فنجد معظمها تقريباً يدور فى هذه الحلقة.

ومن أهم ما يميز صلاح عبد السيد أنه يُحدث تداخلاً حميماً بين المشهد الواقعى والمشاعر الإنسانية الفيّاضة , وكذلك بين الجمادات والإنسان. ففى قصة أُغنية حزينة تقوم صلة وطيدة بين عم عبده وعربته القديمة والأولاد الذين كانوا يركبون معه بل إنه أحدث نوعاً من التوازى بين تقدم عم عبده فى السن وضعف صحته وبين تهالك العربية. فعندما قال له الميكانيكى إن العربة أصبحت خردة وطلب منه أن يبيعها بهذه الصفة انثال تيار الوعى فى داخل عم عبده بهذه الكلمات : أبيعها.. !! أتخلى عنها.. !! هل آخذها لحماً وأرميها عظماً.. !! هل هذا هوالوفاء !!. وبعد أن

توقف كل شيء عم عبده والعربة , نقل لنا القاص هذه المشاعر الفيّاضة : ظل الصغار فى انتظار عم عبده بلا فائدة , فتحلقوا حول عربته الخالية , أيديهم النحيلة _ عيدان الكبريت _ تتشابك وأجسادهم الصغيرة تتقارب وتلتصق , تتداخل , حتى لتصبح جسداً واحداً دافئاً ممتداً , يُحيط بالعربة من كل الجهات , كأنهم أوراق وردة فى منتصفها تماماً , فى القلب منها , يطفوجسد العربة .

ثم إن المجموعة تمتد إلى عوالم أُخرى تنقلها نقلات بعيدة عن خط الواقعية. فهناك بعض القصص الرمزية , ومن أهمها قصة التداعى التى تعبر عن فساد الكون ويزاوج الكاتب فيها بين أسلوب الغائب وأسلوب المتكلم والأخير يأتى على شكل مـــونولوج , كما يُحدث الكاتب نوعاً من التداعى فى المعانى. هناك أيضاً قصة «الطعام الفاسد» حيث يقدم لنا المؤلف بطريقة رمزية خاصتين من خصائص المدينة , وهما العرج ورائحة الطعام الفاسد. وبالرغم من أن بطل القصة قد تعوّد على ذلك بعد فترة من وصوله إلى المدينة إلا أنه عندما عاد إلى القرية لمحت فيه أمه عرجاً وشمّت رائحة طعام فاسد. فالقاص هنا لا يتحدث عن عالمى المدينة والقرية بصورة مباشرة وإنما يقتنص واقعة أوشيئاً مادياً ليوحى بفساد عالم المدينة فى مقابلة عالم القرية المستقيم النظيف. وتأتى قصة الهوائيات على مثال القصة السابقة توحى بالشىء ولا تحدده _ وإن كان هذا هوالأسلوب المتبع على امتداد المجموعة _ فكل الأشياء منبعجة وبطل القصة يحاول إصلاحها , ولكن هل يستطيع ؟

وهناك قصة تعمل على إبراز التناقضات الصارخة الموجودة فى المجتمع , ومن أهم قصص هذا النوع قصة «أيها الناس » وهى قصة واقعية ,وضع الكاتب يده فيها على مكمن الداء فى بلادنا وهوتكرار الكلام المحفوظ , للتغطية على الأهداف الحقيقية وهى الاستغلال تحت ستار كثيف من غيبة الوعى لدى الناس فبطل القصة يحفظ كلاماً يكرره فى كل خطبة هوقوله " :أيها الناس.. احذروا زمانكم هذا فإنه زمان قل خيره وكثر بلاه.. وانتشر شره وتزايد أذاه.. واشتغل كل منكم بطلب دنياه.. وغفل الغافلون عن الموت ولا حول ولا قوة إلا بالله . ولكن هذا الكلام لا يمنعه من إقراض الناس بالربا والاستيلاء على أرضهم وبيوتهم ومتاعهم.

ثراء التقنيات وأهمية اللغة :

استطاع صلاح عبد السيد , فى لغة قصصية سهلة وبسيطة وشاعرية أن يحشد جملة من التقنيات الفنية فى القصة الواحدة ففى قصة «الخروج» , على سبيل المثال نجد الكاتب ينوع من مستويات القص بالانتقال من أسلوب إلى آخر فى خفة ورشاقة. ففى المثال التالى سوف نراه ينتقل من أسلوب المتكلم إلى أسلوب المخاطب لنفسه. يقول الراوى : كنت مغتسلاً بالدموع وطاهراً.. قضيت الليل كله أبكى على صدر السماء.. فى الصباح ترحل حبيبتى.. يا ويلى.. لا يعلم إلا الله متى تعود.. يا ويلى.. تقف وحدك كعود الحطب الجاف.. والريح قاسية عليك يا ولداه.. تقف وحدك كشاهد القبور وسط الأرض الخراب.. والريح تعوى.. فمن يداريك عن عيون الناس.. من!!؟ فهذه لغة _ كما قلنا _ تجمع بين السهولة والبساطة والشاعرية , وهذا التنويع فى المستوى الأسلوبى بالإضافة إلى ذلك يمنحها طاقات تعبيرية وبلاغية كبيرة تشد القارئ وتجعله يتفاعل مع النص. وفى هذه القصة يقدم لنا الكاتب حواراً يأخذ شكل الديالوج والمونولوج فى وقت واحد , ذلك لأنه بالرغم من دوران الحوار بين الراوى أوالبطل وبين والد الفتاة التى يحبها إلا أنه يؤدى أيضاً صورة المناجاة الداخلية. ثم أننا نعثر أيضاً فى القصة على مناجاة تمضى فى شكل حوار مثل قول الراوى يناجى نفسه وكأنه يخاطب حبيبته التى سافرت وتركته أخاف أن يشحب وجهك.. ويعلوه الغبار.. أخاف على صوتك أن يثرثر.. وأن تصدأ فى شفتيك الكلمات.. إلخ .

وفى قصة « اصحى يا عمتى » نجد أيضاً هذا التداخل بين الأساليب والتقنيات. ففى المثال التالى سوف نشهد انتقالاً من أسلوب الغيبة إلى أسلوب المخاطب (فى إطار تيار الوعى) إلى الحوار(فى إطار تيار الوعى وضمن تقنية الفلاش باك) , كل هذا فى عدة سطور تقول : ورأيتهن يمسكن الفراخ والبط.. وفرخة جرت فنامت عليها زوجة عمى.. فتطاير الريش فوق رأس عمتى.. اصحى يا عمتى.. إنهم يسرقونك وأنت نائمة يا عمتى.. لوأنك كنت قد تزوجت وأنجبت يا عمتى.. لما استطاع أحد منهم أن يسرقك يا عمتى.. لماذا لم تتزوج عمتى ؟ هوالنصيب يا ولدى.. لا بل قولى يا أمى.. لماذا لم تتزوج عمتى.. إن عمتى حلوة وطيبة.. تحبنى وتطعمنى كبدة الفرخة.. قولى يا أمى.. قالت أمى لقد كانت فى زمانها ست البنات..

إلخ ونود أن نذكّر القارئ بأن القصة تحكى عن احتضار العمة بينما هؤلاء الأقارب يحاولون الاستيلاء على ما بقى لها من متاع , وهذا الصبى (الراوى) يتابع هذا المشهد وينقله على النحوالذى رأيناه .

وفى هذه القصة نجد الكاتب يجيد أيضاً استخدام تيار الوعى وتوظيف الأسطورة الشعبية وكل هذا بالإضافة إلى اللغة التى سوف نوضح بعض خصائصها فيما بعد , يجعل القصة مشوقة وجذابة , ولها تأثير فعال على القارئ , أى أنها _ وكل قصص المجموعة _ يتحقق فيها شرط مهم من شروط هذا الفن وهوقوة التأثير ذلك لأن تنوع الأساليب وتداخلها وكثرة التقنيات المستخدمة تعطى القارئ انطباعاً بأنه أمام كاتب مسيطر كل السيطرة على أدواته الفنية , وأنه ذو باع طويل فى هذا الشأن .

وقد أعطى صلاح عبد السيد اهتماماً خاصاً للغة من واقع اعتقاده بأن اللغة لم تعد مجرد أداة لنقل المضمون , وإنما ترتبط ارتباطاً جوهرياً بطبيعة الخلق الفنى , وفى هذا يقول الروائى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز (من حوار مع بلينيوميندوثا ص ٨٦) : «أنا أعتقد أن التقنية واللغة أداتان يحددهما موضوع الكتاب . فاللغة المستخدمة فى الكولونيل لا يجد من يكاتبه وفى « الساعة السيئة » وفى عدة قصص من مجموعة «جنازة ماما الكبيرة» لغة مقتضبة موجزة يتضح فيها الاهتمام بقيمة الفعالية المأخوذة عن الصحافة . أما فى رواية «مائة عام من العزلة» فقد كنت فى حاجة إلى لغة أكثر ثراء لكى أُفسح مجالاً لدخول هذا الواقع الآخر الذى اتفقنا على أن نطلق عليه اسم الواقعية الأسطورية أوالسحرية . وفى رواية «خريف البطريرك» اضطررت للبحث عن لغة أُخرى بعد أن تخلصت من لغة مائة عام من العزلة . ومعروف أن النقاد قد وصفوا رواية «خريف البطريرك» بأنها تبدو مثل قصيدة من النثر.

إذن فإن طبيعة الموضوع هى التى تحدد مستوى اللغة . وقد وجدنا فى مجموعة صلاح عبد السيد ثلاث مستويات للغة : لغة سردية عادية , ولغة شعرية أوقريبة من لغة الشعر , ولغة تستلهم لغة الكلام العامية وتحاول أن تشكلها فى بناء نحوى وصرفى بقربها من اللغة الفصحى . وقد تأتى اللغة الشعرية سائدة فى بعض القصص مثل قصة « الخروج » وقد تسود اللغة القريبة من العامية فى قصص أُخرى مثل «صراع» «واصحى يا عمتى» , وإن كانت مساحة هذا المستوى الثالث أوسع وأكثر انتشاراً فى

المجموعة مما يُعطيها خصوصية متميزة فى استخدام اللغة.

وإذا كنا قد مثلنا للغة الشعرية من قبل فإننا نود الآن أن نقدم بعض الأمثلة للغة قريبة من لغة الكلام. يقول فى قصة «صراع»: "ولا واحد من الجالسين فى مقهى الرشيدى _ حين سمع _ صدق أذنيه.. ولا واحد , ويقول فى نفس القصة : كان صدره يرتفع وينخفض والعرق يَشُرّ عليه , ويقول فى قصة أيها الناس : أشارت عليه زوجته _ وكانت شورة طين _ بالذهاب للشيخ الشناوى _ وآهى كل الناس بتروحله.. يا راجل روح.. !! , ويقول فى نفس القصة " :ضحك جاد ضحكته الفطسانة وغمز العتبانى تحت سرته , فلوى العتبانى وجهه ,وأسقط ضحكته الساكتة فى قعر كمه , ورفس الأرض علامة الانبساط , ويقول فى قصة القرية الأُخرى : يتعثر مصطدماً بالباب أوبالحائط ويطسّ وجهه ببعض الماء , ويشد طبق الأرز البائت وهوعلى قرافيصه يدفع بالذى فى الطبق إلى فمه وبالطبع فإن هذه مجرد أمثلة قليلة للغة أجاد الكاتب توظيفها ببراعة فى معظم قصص المجموعة..

على أن الموضوع قد يؤدى بصلاح عبد السيد إلى استخدام بعض الأساليب البلاغية التى تخدم هدفه , من أمثلة ذلك استخدامه لأسلوب التكرار فى قصة «المستنقع» التى يبدأها هكذا : كان بى ضيق.. ارتديت جلبابى وطاقيتى.. وقلت سأخرج بالجلباب والطاقية وليكن ما يكون.. وكان الشبشب فى قدمى.. فليكن ما يكون.. وخرجت.. كان بى ضيق.. إلخ ويظل الكاتب يردد هذه العبارة حتى ينقل إلى قارئه الجو النفسى بشحناته العاطفية ونتائجه المنطقية. وفى قصة «أيها الناس» وهى قصة تتناول تناقضات خطيب منبرى يحشد الكاتب عدة فقرات يقوم بناؤها النحوى على السجع مثل قوله : يا نار خذى من تعدى وظلم.. يا نار ضاعفى لهم الألم.. وشدى على النواصى إلى القدم.. إلخ

بعض المآخذ :

وبالرغم من إعجابنا الكبير بهذه المجموعة إلا أن لنا بعض المآخذ على عدد قليل من القصص وهى : قصة القرية الأُخرى (ص ٧٧) التى أقحم فيها فى النهاية مشهداً دخيلاً على السياق عندما عثر الحارس القادم من القرية على أمه داخل الملهى

الليلى الذى يقوم بحراسته , وبذلك يكون المؤلف قد أخضع المسألة للصدفة البحتة على غرار ما كان يحدث فى القصص والأفلام القديمة. أما قصة الامتداد (ص ١٠٧) ففيها مباشرة والمغزى الأخلاقى فيها واضح , والحوار فيها لا ينطوى على أبعاد عميقة , وبذلك نرى أن مستواها الفنى أقل بكثير من مستوى القصص الأخرى التى تعتمد الإيحاء بالشىء لا تعيينه أساساً للعمل الفنى. وهناك أيضاً قصص أخرى ضعيفة أو أقل من المستوى , وهى بالتحديد قصة التوحد (ص ١١٥) , و النجاة (ص ١٢٥) و الأنين (ص ١٢٩).

ونحن فى ختام تحليلنا لهذه المجموعة القصصية الرائعة لابد أن نهنئ الكاتب على إجادته للغة , وتملكه لزمام الأسلوب ورؤيته الأسلوبية المتميزة , التى تجعل الناقد يقول بملء فيه : إن هذا كاتب من أصحاب الأساليب الخاصة التى تنطبق عليها مقولة السهل الممتنع .

تنوعات في الواقعية

صلاح عبد السيد فى مجموعة "العصفور"

هذه هى المجموعة الرابعة للكاتب صلاح عبد السيد , وقد صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٠ , وتضم إحدى وثلاثين قصة قصيرة ونشرت كلها مفرّقة فى المجلات والصحف المصرية والعربية خلال الفترة من عام ١٩٧٧ حتى عام ١٩٨٤ ولكن الجانب الأكبر من هذه القصص يعود إلى عامى ٨١ (عشر قصص) و٨٣ (سبع قصص) , بينما نجد سنوات ٧٦ و٨٠ و٨٢ و٨٤ تضم كل منها ثلاث قصص ,وقصة واحدة لكل من عامى ٧٧ و١٩٧٨ . وعلى أية حال فإن اهتمام الكاتب بوضع تواريخ نشر القصص واسم الصحيفة أوالمجلة يعطى انطباعاً بأنه حريص على أن توضع كل قصة فى إطار وضعها الزمانى , وهذا يمكن أن يسهل المهمة كثيراً على النقاد عند دراسة عملية التطور الإبداعى لأعمال صلاح عبد السيد.

وإذا قارنا هذه المجموعة من حيث تواريخ النشر بالمجموعة التى صدرت قبلها مباشرة وهى صراع (١٩٨٨) نجد أن القصص المنشورة فى مجموعة صراع تعود إلى الفترة من عام ٧٨ حتى ١٩٨٧ وإن كانت أغلب القصص منشورة خلال الأعوام الأربعة من ٨١ إلى ٨٤ (ثلاث قصص فى كل من السنوات الثلاث الأولى

وست فى عام ٨٤) بينما نُشرت قصة واحدة عام ٨٧ , وقصة واحدة أيضاً فى كل من عام ٨٦ و٧٨ , وقصتان فى عام ٧٩ (تبلغ عدد قصص المجموعة ٢١ قصة) . والمقارنة فى هذا الصدد تدلنا على أن القصص المنشورة فى مجموعتى « صراع» و«العصفور» مكتوبة كلها فى فترة واحدة هى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات وإن كانت أغلب قصص المجموعة الأخيرة «العصفور» منشورة قبل أغلب قصص المجموعة التى قبلها صراع ١٧ قصة _ كما ذكرنا _ تعود إلى عامى ٨١ و٨٣ فى مجموعة العصفور , وست قصص تعود إلى عام ٨٤ فى مجموعة «صراع» فضلاً عن أن هناك قصة منشورة فى عام ٨٦ وأُخرى فى عام ٨٧ بالإضافة إلى قصتين بدون تاريخ وهما أيها الناس و المستنقع , ومن اللغة المستخدمة فيهما والتى توظف العناصر الصوتية لتكرار الجملة فى البناء الفنى للقصة نرجح أنهما تعودان إلى فترة متأخرة كان صلاح عبد السيد قد وصل فيها إلى شكل من أشكال الكتابة يعتمد على أمرين فى غاية الأهمية وهما : الاعتماد على الجانب الصوتى فى بناء القصة كما ذكرنا , والوصول إلى لغة تستلهم لغة الكلام العامية وتحاول أن تشكلها فى بناء نحوى وصرفى يقرِّبها من اللغة الفُصحى.

وهناك سبب آخر يجعلنا نرجح أن مجموعة «العصفور» يمكن أن تكون فى معظمها سابقة زمنياً على مجموعة «صراع» المنشورة قبلها هو أن صلاح عبد السيد قد قدم فى مجموعة «صراع «عدداً كبيراً من التقنيات المستحدثة فى معظم القصص تقـــريباً , بينما سوف نجد فى مجموعة «العصفور» أن التقنيات المستحدثة قد استخدمت على استحياء فى عدد من القصص من أهمها قصة التحقيق التى حشد فيها جملة من التقنيات كما سوف نوضح ذلك فيما بعد وإن كان تاريخ نشر هذه القصة (١٩٧٨) يجعلنا نعيد النظر فى مسألة السبق الزمنى وارتباطها بالتقنية القصصية. لأن هذا التاريخ المتقدم نسبياً يمكن أن يدل على أن صلاح عبد السيد قد بدأ فى نهاية السبعينيات مرحلة يحاول فيها إدخال تقنيات حديثة على قصصه , وأنه ربما يكون قد تخلى عن ذلك قليلاً فى الثمانينيات. وهناك احتمال آخر _ وهومـــا أرجحه _ وهوأن صلاح عبد السيد كاتب موهوب يترك نفسه دائماً على سجيتها , ولا

يعمد إلى استخدام هذه التقنية أو تلك , وإنما التجربة القصصية فى شروطها الزمانية والمكانية هى التى تفرض عليه هذا الأسلوب أوذاك , وهذه اللغة أوتلك.

وسواء صح هذا الاحتمال أو ذاك فإن الشىء المؤكد هو أن صلاح عبد السيد فى مجموعتيه الأخيرتين صراع ثم العصفور قد حاول أن يتجاوز رؤيته الواقعية وأسلوبه الواقعى الخالص فى مجموعتيه الأولى الجثة (١٩٨١) , والثانية عزبة (١٩٨٦) ليزاوج بين مجموعة من الاتجاهات , ويجرب أنماطاً متباينة من القص تثرى أعماله الفنية وتمنحها أبعاداً إنسانية قيمة.

ومن ثم فإنى أتوقف كثيراً إزاء تصنيف صلاح عبد السيد ضمن تيار الواقعية بمفهومها التقليدى فى القصة القصيرة , وأرى أنه قد تجاوز هذا التيار إلى واقعية أكثر عمقاً وأكثر إيغالاً فى جانب الفن فى مجموعتيه الأخيرتين ,أوبتعبير آخر يمكن أن نقول إن صلاح عبد السيد قد تخطى واقعيته الأولى إلى واقعية أكثر حداثة لأنه مثل كل كتّابنا يستفيد من الاطلاع على كل الأساليب فى وقت واحد. ومعروف أن الواقعية قد تطورت خلال العقود الأخيرة تطوراً كبيراً : فهناك الواقعية التى تثرى الاتجاه الواقعى بمجموعة أخرى من الاتجاهات الحداثية , وهذا نجده فى الرواية وفى القصة القصيرة على حدٍ سواء. ولنأخذ مثلاً من الرواية. يقول أديبنا الكبير نجيب محفوظ وهويتحدث عن رواياته الواقعية الأولى : كانت كل الأساليب أمامنا فى وقت واحد. فعندما نشرع فى الكتابة قد نستفيد من أى من الطرق التى عرفناها ودخلت فى آلية المشى عندنا بدون وعى. فعندما أكتب قد أستفيد من الواقعى التقليدى , ومن الواقعى الحديث , من تيار الوعى , من... , من لأننى قرأت كل هذا فى فترة واحدة , بمعنى أن التجارب التى عاشتها أوربا مائتى سنة أوثلاثمائة سنة اطلعت عليها أنا فى عشر سنوات. وبهذه الطريقة استفدت من أكثر من أسلوب روائى , ومن كل فى لحظة , أى فى اللحظة المناسبة حتى لنجد فى الثلاثية لحظات سريالية(١). وهناك الواقعية السحرية التى ازدهرت فى أمريكا اللاتينية على يد ميجيل آنخل أستورياس وخاصة فى روايته «سيدى الرئيس» , «و رجال من الذرة» , وجابرييل جارثيا ماركيز فى مجمل أعماله من جنازة ماما الكبيرة إلى الكولونيل لا يجد من يكاتبه إلى مائة عام من العزلة , إلى كتاباته فى القصة القصيرة.. إلخ , وهناك الواقعية بمفهومها

الكافكاوى أى إقامة نوع من التوازى بين عالم الفن وعالم الواقع.. إلخ وهكذا تتعدد صور الواقعية وتتباين بشكل يثير الدهشة. وقد ساعد على اكتشاف هذه الصور المتعددة التقدم الهائل الذى شهدته البشرية خلال العقود الأخيرة فى جميع مجالات البحث والإبداع.

وسوف يتضح لنا من خلال تحليلنا لمجموعة «العصفور» أن صلاح عبد السيد قد نجح نجاحاً كبيراً فى محاولته تجاوز واقعيته الأولى إلى واقعية أكثر حداثة. ونظراً لتنوع الأساليب فى هذه المجموعة فقد وجدنا أن أفضل طريقة للتعامل معها نقدياً هى تقسيمها وفقاً للخصائص البارزة فى كل مجموعة من القصص أو الخصائص التى تميز كل قصة على حدة فى عدد منها, ومحاولة إبراز الفروق وتوضيح النمط السائد, وإن كنا نحب أن نؤكد أن الواقع هوالأساس الذى ينطلق منه صلاح عبد السيد دائماً ليصنع هذه المنظومة أوتلك, ولكن القرب أوالبعد بالنسبة للواقع يختلف من قصة إلى أخرى ومن أسلوب إلى آخر حسب التشكيل اللغوى والعرض الأسلوبى والنزعة الجمالية.

القصة والأمثولة :

ونتوقف أولاً عند قصة نعتبرها من أروع قصص المجموعة وهى قصة الوباء (ص ٥٩) والتى تبدو وكأنها تنطوى على لغز كما تبدووكأنها حكاية واقعية مشوّقة جداً لدرجة أن المرء, وهو يقرأها, كان يلهث نحو النهاية لكى يكتشف سر هذه الدولارات المحترقة التى يعثر عليها الزبّال محمود فى صفائح الزبالة. ولكن ما إن يصل القارئ إلى النهاية حتى يدرك أن القصة ترمز إلى واقع ما يدينه الكاتب وهو ارتباط الناس جميعاً بالدولار وانشغالهم به. وقد استطاع صلاح عبد السيد هنا أن يبدع الواقع الرمزى أوالرمز الواقعى _ ربما على طريقة كافكا _ واستخدم خياله الخلاّق ليصنع هذه الأسطورة حول الدولار, ذلك أن الدولار فى أيامنا الحاضرة يمارس نوعاً من السيطرة الواضحة أو الخفية فى كل بلدان العالم, وخاصة فى العالم الثالث. ومازلت أذكر حديثاً أُجْرِىَ مع الكاتب العالمى جارثيا ماركيز ونشر بجريدة البابيس الإسبانية فى شهر أغسطس ١٩٩٠ قال فيه : إن الناس دون أن تدرى تلعب نفس اللعبة الأمريكية, فهذا ما تفعله أوربا الآن وكان يشير بذلك إلى أزمة الخليج.

وقد ربطت بين قصة الوباء وبين الأمثولة لاعتبارات كثيرة من أهمها أن الأمثولة _ كما نعرف _ قصة لها مغزى واضح , وهذا ما نراه أيضاً فى قصة «الوباء» التى تهدف إلى فضح واقع محدد. كما أن هذه القصة قد أخذت شكل الأمثولة من جهة الشخصية وطريقة تفكيرها ودفعها باتجاه غاية معينة ومحددة سلفاً. ويخطئ من يظن أن هذه القصة مجرد قصة واقعية لأن مشاهد القصة نفسها لا يمكن أن تكون واقعية , والشخصية الرئيسية فيها وهى شخصية الزبّال أبعد ما تكون عن الواقع. فهل يمكن أن نعثر فى الواقع على زبّال يعثر على دولارات محترقة من أحد أطرافها فى صفيحة الزبالة فيطرق الباب على أصحاب الشقة وتخرج له امرأة كل ما فعلته أنها تثاءبت وأغلقت الباب. ثم إنه يعثر فى صفيحة زبالة أُخرى لجيران آخرين على دولارات من هذا النوع أيضاً , وتتكرر المسألة , وتشغله حتى تملك عليه كل تفكيره فيذهب إلى صاحب كشك على الناصية ويتفق معه على أن يعطيه الدولارات المحترقة الأطراف فى نظير أن يسلمه نصف عددها سليماً , فيضع هذه الدولارات السليمة فى صفيحة جار آخر هو محمد أفندى , حتى بلغ جملة ما وضع له من دولارات خمسين دولاراً كان الرجل يأخذها ولكن صفيحة زبالته ظلت كما هى لا تمتلئ إلا بعيدان الجرجير , حتى لقد فكر الزبال أن يطرق عليه الباب ويقول له يا رجل ألا تنوى أن تبطل عادة الجرجير هذه !! , وهمَّ فعلاً أن يفعل ذلك ولكنه عثر فجأة فى قعر صفيحة محمد أفندى على الخمسين دولاراً محترقة الأطراف وكان موضع الاحتراق منتظماً. القصة إذن كما نرى بمشاهدها وبشخصيتها الرئيسية أبعد ما تكون عن الواقع. إنها أمثولة اخترعها الكاتب ,مثلما يخترع القصص على لسان الحيوان , لهدف معين يقصد إليه. ومثل هذه القصص يكون ارتكازه على الرمز أكبر بكثير من ارتكازه على الواقع.

تحوير الواقع :

وكما نرى فإن تقديم الواقع على شكل أمثولة يحدث فيه نوعاً من التحوير -DES VIATION ويترجمه البعض وخاصة فى المغرب العربى (بالانزياح) أى نقلة من منطقة الواقع إلى منطقة أُخرى تعلوعليه مثلما يحدث بالنسبة للغة عندما تنقل من مستوى الكلام العادى إلى المستوى المجازى والاستعارى فى اللغة الشعرية.

ولا يقتصر التحوير أوالانزياح عند صلاح عبد السيد فى هذه المجموعة على استخدام شكل الأمثولة فقط , وإنما يتعدى ذلك إلى وسائل أُخرى مثل اللغة الشعرية أو توظيف الأصوات اللغوية فى البناء الفنى للقصة ,أواستخدام أسلوب الجروتيسك (تضخيم الحدث أوالشخصية , ويقترب كثيراً من فن الكاريكاتير) .

وأبرز مثال لتوظيف اللغة الشعرية نجده فى قصة «العصفور» التى تحمل المجموعة اسمها (ص ٨٥) . فهذه القصة مرتبطة بالقصة التى قبلها مباشرة . وهى قصيدة شعرية بكل معنى الكلمة , وإن كان هذا لا يؤثر تأثيراً سلبياً فى بنائها القصصى . وهى أفضل ألف مرة من كثير مما يُكتب من الشعر , ويمكن أن تُنسب إلى الشعر المنثور . إنها ذات بناء شعرى متكامل فى اللغة , والتحليق الشعرى , والتناول الفنى , وانسيابها فى الفضاء الكونى والإنسانى , ووصفها لعالم الأشواق النبيلة والرغبات المكبوتة . فالطفلة الصغيرة التى تعمل خادمة تقيم علاقة حميمة مع عصفور على نحوما نقرأ فى هذا المقطع الأول :

«كان العصفور الصغير يأتى إلى شباك المطبخ كل صباح .. فينقر عليه من الخارج .. وهو يزقزق فى فرح .. فتسرع الطفلة الصغيرة الخادمة بفتح الشباك وهى تنادى عليه : تعالى يا عصفورى الصغير .. وكان يأتى .. إننى أحبك يا عصفورى الصغير .. وكان يأتى .

ولكن سيدتها كانت تضربها وتمنعها من اللعب , وأرادت أن تضرب العصفور فلم تستطع , فأغلقت شباك المطبخ ودقت عليه خشبة بالطول وخشبة بالعرض . ولكن العصفور تسلل إلى الطفلة من تحت عقب الباب ودخل إلى المطبخ حيث تنام صغيرته فدخل معها تحت الغطاء وأخذ يغنى لها , وينقر أصابعها الصغيرة ويدخل فى عبها .. فتضحك الصغيرة وتكركر فى سعادة (٨٧) .

ومن أمثلة توظيف الأصوات اللغوية فى البناء الفنى للقصة , بما يحدث أيضاً من تحوير فى الأسلوب الواقعى , نذكر أربع قصص تسود فى كل منها هذه الطريقة منذ بداية القصة حتى نهايتها , وهى الذبابة (ص ٥٥) , و أين الهواء (ص ٨٩) , «الإجهاض (ص ٩٧) , و إنه يشبهك تماماً (ص ١٢٥) . ولنتوقف فقط عند

إحداهن , ولتكن قصة الذبابة لنجدها وقد برزت فيها خاصيتان : من الناحية الشكلية خاصية توظيف الأصوات المذكورة , ومن ناحية المضمون إحداث نوع من التطابق IDENTIFICATION بين الذبابة التى تضـايقه والشخص الذى يضـايقه . أمـا عن توظيف الأصوات العذبة فإن الكاتب يلجأ إلى أسلوب التكرار المتوالى للجمل . يقول , على سبيل المثال :

«الوقائع فى رأسى .. مازالت فى رأسى .. - :هوفى فراشها عارياً .. وهى تدارى لحمها تحت الغطاء .. تلك هى المرة الأولى .. وهى اختفت تحت الغطاء ,, الوقائع فى رأسى .. مازالت فى رأسى : - هو يدور حول رأسى محاولاً إغرائى _ سأرقّيك _ هو يزن حول رأسى _ سأجعل منك _ هويدور حول رأسى ..

فهذا التكرار لجملة معينة أولعدد من الجمل أو الكلمات مقصود منه التأثير على القارئ صوتياً , والإلحاح عليه _ بمنطق جمالى طبعاً _ فى التفاعل مع القصة ومشاركة الشخص الأول فيها (البطل) همومه ومشاكله . وهناك فى العالم كله حالياً اتجاه يطلق عليه اسم الواقعية اللغوية وهويدخل ضمن ما يسمى باتجاهات الواقعية البنائية حيث يتعامل أصحاب هذا الاتجاه مع اللغة الحية وكأنهم فى معمل , ويرون أن اللغة هى المادة الأولى للعمل , وهى لحمته وسداه , وفيها يتركز كل الخطاب الأدبى , ورسالة القص وهدفه . إنهم يعملون من أجل إعادة إبداع الكلمة كهدف فى حد ذاته , وليس بصفتها وسيلة أو أداة للعمل الأدبى . وهذا الموقف يتفق تماماً مع كثير من أسس علم الأسلوب الجديد , كما أن هؤلاء يقفون فى وضع موازٍ مع مدارس التصوير المعاصرة التى تجعل من اللون فى حد ذاته هدفاً وغاية للعمل الفنى[٢] .

أمّا أسلوب الجروتسك GROTESQUE فنجده فى قصة الرائحة (ص ٢٧) . وكما ذكرنا فإن الجروتسك يعنى تضخيم المشهد أوتكبير المنظر حتى يكون أكثر دلالة وأبعد تأثيراً فى التعبير عن الواقع . فهنا لكى يعبّر الكاتب عن شدّة الحاجة والعوز عند بطل هذه القصة (الشاب المنتقل من قرية إلى أخرى ليعمل مدرساً فى مدرسة ابتدائية) يجعله لا يمتلك مكاناً يقضى فيه حاجته من البول أوالغائط , حتى إنه لا يجد فى النهاية إلا قرطاساً يصنعه من ورق الكراسة حتى يقضى فيه هذه الحاجة التى تلح عليه بشكل غير عادى و تزنقه فى مواطن كثيرة . وهو حتى مع القرطاس

مُطالب بأن يعثر له على مخرج لكى يرميه , وفى ذلك يتعرض لمواقف مضحكه مبكية فى آن. إن ما فعله الكاتب هوأنه التقط لحظة واقعية ثم عمل على تضخيمها وتكبيرها. ومن ثم فإن الناقد يجد نفسه هنا إزاء نوع من الواقعية مختلف اختلافاً بيِّناً عن الواقعية الفوتوغرافية أوالتسجيلية : إنها الواقعية على طريقة الجروتسك , وهــى طريقة برع فيها عدد كبير من الكتّاب الأجانب أذكر من بينهم الكاتب الإسبانى دون رامون ماريا دل فاى إنكلان. وقبل أن نترك هذه القصة نود أن نشير إلى أن موضوع أو تيمة الرائحة تكاد تمثل لازمة من اللوازم المعروفة عند صلاح عبد السيد. والرائحة عنده تأتى فى العادة نتنة ومنفرة. نقرأ فى هذه القصة : "كانت لأجسادهم رائحة عطنة كرائحة السماد المتكوم (ص ٢٩) ونقرأ : "كان المرحاض ضيقاً , وكانت رائحته لا تُطاق (ص ٣٥) , ونقرأ " :فى الصباح كانت رائحة الحجرة لا تطاق.. فى الليل هبت الرائحة علىّ وكادت تخنقنى (ص ٣٧). وفى قصة «هو.. هم» نقرأ وشممت رائحة البصل المتخثر تفوح من فم المحقق وهذه الرائحة كانت تفوح من فمه (ص ٤٢).

وفى قصة «الطعام الفاسد» من مجموعة «صراع» نجد أن صلاح عبد السيد يحاول إبراز خاصيتين من خصائص المدينة هما العرج ورائحة الطعام الفاسد. وبالرغم من أن بطل القصة قد تعوّد على ذلك بعد فترة من وصوله إلى المدينة إلا إنه عندما عاد إلى القرية لمحت أمه فيه عرجاً وشمّت رائحة طعام فاسد. فالقاص إذن لا يتحدث عن عالمى المدينة والقرية بصورة مباشرة , وإنما يقتنص واقعة أوشيئاً مادياً ليوحى بفساد عالم المدينة فى مقابلة عالم القرية المستقيم النظيف.

القصة / الصورة :

وفى مجموعة «العصفور» نعثر على قصتين كل منهما ترسم صورة جيدة عن الريف المصرى وعادات أهله وطباعهم وطريقتهم فى التفكير هما قصة «السفروت» ص ١١١) ,وقصة «الذى لن يعود» (ص ١٣٥). ففى قصة السفروت يقدم لنا الكاتب وصفاً لحياة أسرة ريفية الأب فيها جبار متسلط , يتحكم فى أولاده وفى كل ما حوله حتى الحمارة. ومن أول سطور القصة ندخل منطقة التصوير :

، يقول الولد صالح مضحك قريتنا : لوضحك الشيخ عطا لأمطرت السماء فى التو.. لم يكن الشيخ عطا يبتسم.. كان جهماً.. عظمتا وجنتيه حريتان.. وعيناه تبخان ناراً .

وفى أول القصة أيضاً نعثر على كيفية تعامله مع الحمارة :

،يعض الشيخ بساقيه على بطن الحمارة.. وكلما تباطأت يزغدها بكعب الحذاء فتسرع فى مشيتها.. وهى لا تستطيع إلا أن تسرع لأنها تعرف ما الذى سيحدث.. سينزل فى التو.. ويطبق بيديه الكلابتين على فكيها.. ويلوى عنقها.. ضاغطاً بكل ثقله على الرقبة.. فترتمى على الأرض وهوفوقها.. وبحجر من الطريق يهوى على فكيها حتى يتدفق الدم منهما.. وهويلهث وعيناه تزدادان احمراراً وصدره يرتفع وينخفض.. وتخرج رغوة من فمه.. وترتج الكلمات مع كل هبدة حجر : يا حمارة الكلب.. الكلب .

وهكذا تمضى مشاهد القصة على هذا النمط التصويرى مشهداً بعد مشهد حتى تنتقم منه الحمارة فى النهاية برفسة قوية , ويتجرأ عليه الولد السفروت , أشجع أخوته, وكلمة السفروت تعنى النحيل الضئيل , ومع ذلك فإنه هوالوحيد الذى ينطوى على قوة نفسية كبيرة.

وفى قصة ،الذى لن يعود..، ينهج الكاتب أيضاً هذا النهج السردى ولكنه يقسّم القصة إلى ثلاثة مشاهد : المشهد الأول عن صناعة الشعرية أمام باب الدار, وهوطعام على شكل المكرونة الاسباجتى مع الفارق طبعاً كان الفلاحات يصنعنه فى بيوتهن , وكان هوالحلوى التى يستمتع بها الريفيون من وقت لآخر. والمشهد الثانى عن عملية طحن الأرز الشعير وما يسبق ذلك من تجهيز , والمشهد الثالث عن تزغيط أوتسمين الدكر البط , وكانت الأم تفعل كل هذا من أجل ابنها الذى يعيش فى البندر ويعود إلى زيارتهم من آن لآخر. ولنأخذ أحد هذه المشاهد لنرى كيف يقدم الكاتب تصويراً يشبه التصوير بالكاميرا. يقول : "تصعد أمى إلى السطح.. وتمسك بطة بين يديها.. ثم تجلس على الأرض.. وتضع البطة تحت فخذها.. وتشد صفيحة (البعابيل) وتقرب منها كوز ماء.. ثم تفتح بإصبعيها السبابة والإبهام منقار البطة..

وتدفع فيه (البعابيل) وتدلق فيه الماء والبطة تتفلص.. وتنتفض.. وتفز,, لكن فخذ أمى فوقها.. وفخذ أمى ثقيل .

وحضور الأخ أيضاً يتحول إلى مشهد تصويرى :

«يجلس أخى الذى يحب الشعرية والأرز والبط السمين أمام الشعرية والأرز والبط السمين.. يشد الطبلية إليه.. ويدخل بساقيه تحتها.. فتصبح البطة تحت عينيه تماماً.. إلخ

ولكن القصة تنتهى نهاية مأساوية , فالأخ قد مات ولن يعود , والأم لا تعرف ذلك لأن عقلها قد اختل وبصرها قد ذهب ولذلك فإنها ما زالت تطلب من ابنها الأصغر أن يجمع الغرابيل من الحارة وينادى على خالته وعمته وامرأة خاله ليفتلن الشعرية أمام باب الدار , وتطلب منه أن يذهب لطحن الأرز فى وابور الطحين , وتطلب منه أن يسمن البط الذى على السطح وأن يرعاه , وهى لا تدرى الآن أيضاً أن البيت لم يعد فيه شعرية ولا أرز ولا بط سمين : إنه أيضاً عالم الفقراء والمطحونين الذى يعبر عنه صلاح عبد السيد خير تعبير.

وهاتان القصتان التصويريتان فى مجموعة صلاح عبد السيد تذكرانى بقصة من هذا النوع فى مجموعة «الحنان الصيفى» للأديب أحمد الشيخ هى قصة «الشملولة» أو «العمة فطوم» التى لم تنجب ومن ثم ارتبطت ارتباطاً كبيراً ببيت أخيها , فــهى تذهب إليهم فى ساعة مبكرة , قبل الفجر , وتبدأ فى ممارسة اهتماماتها المعتادة بهذا البيت , فتدس يمينها إلى ما فوق الكوع فى حلوق "الزلع وتذوق بطرف لسانها طعم المش , ثم تنتقل من مكان إلى آخر , فتنظر فى برانى السمن , وتلقى بنظرة خاطفة على مخزون الأرز , وتتحسس بنانى الحمام.. إلخ. وهكذا ينقلنا الكاتب أيضاً من مشهد تصويرى إلى مشهد آخر فى خفة وبراعة. وكلاهما يجعل من البيت الريفى مسرحاً لهذه الجولة التصويرية التى تشبه جولة الكاميرا ,عندما تلتقط المشاهد لتصنع منها فى النهاية قطعة تصويرية متكاملة الأبعاد.

ويقترب من هذا النوع التصويرى ما يمكن أن نسميه بالقصة / اللوحة ويتمثل هذا النوع فى مجموعة « العصفور » فى قصة واحدة هى « النمل » (ص ١٢١). وهذه

القصة ترسم لوحة لوضع رجل رحلت زوجته وولده الوحيد يضرب فى الأرض ولم يعد يرسل له كلمة , وابنتاه قد تزوجتا , وهو يريد المرور على إحداهما ليرى صغيرتها التى أحبها وارتبط بها لكن الظرف الزمانى (وقت الصباح الباكر) يمنعه فيعود إلى بيته ليجد النمل يجر صرصاراً. ولنتوقف فقط عند هذا المشهد الأخير لنأخذ منه سطوره الأولى والأخيرة فقط :

«فى ركن الحجرة كان النمل يلتم على صرصار مازالت فيه بقية من حياة , محاولاً أن يشده داخل جحره.. كان جسد الصرصار أكبر من جحر النمل , لكن النمل كان يحاول إدخاله. ابتعد بعينه عن النمل..... تمدد على سريره , وشد الغطاء عليه.. سمع التنهيدة تحت الغطاء. كشف الغطاء عن وجهه. رأى النمل قد أدخل رأس الصرصار إلى جحره , فى حين بقيت ساقاه فى الخارج تهتزان. أعاد الغطاء على رأسه .

وقد نجح صلاح عبد السيد نجاحاً كبيراً فى أن يقدم لنا قصة قصيرة على مثال لوحة الرسم. وليس هذا بغريب , فقد تداخلت الفنون تداخلاً كبيراً خلال العقود الأخيرة. وهو يستعين على رسم هذه اللوحة بالإطار وبالصورة , وباللغة , وتوزيع المشاعر والألوان , وتصوير المشهد.

الإطار المرجعى :

والإطار المرجعى الذى ينطلق منه صلاح عبد السيد فى كل قصص المجموعة بل وفى أعماله كلها هم عالم الفقراء والمطحونين والمهمشين , وهؤلاء إما يعانون من حالات الفقر المدقع والضرورة القاسية , وإما يتعرضون للمطاردات , أوللضغوط المختلفة. نجد ذلك فى كل القصص مثل «التحقيق» و «الاحتواء» و« الحذاء الضيق» و «أين الهواء » "و الذبابة و «الإجهاض » ... إلخ إلخ. ولن نستطيع التوقف عند أكبر عدد من هذه القصص , ومن ثم سوف نختار ثلاثة نماذج توضح هذه الموضوعات : الضغوط المختلفة , والفقر المدقع أو الضرورة القاسية , والمطاردة.

من أمثلة الموضوع الأول قصة الاحتواء (ص ١٣) وبطلها موظف فى ديوان حكومى يدفعه طبعه لأن يكون شريفاً فتحق عليه اللعنة من رئيسه ومن زملائه ,

ويُصبح مهدداً بالنقل , فيقرر أن يوارب درجة كما يفعل الآخرون من أجل أن يسقط المعلوم , لكنه يفشل فى فتح الدرج أمام العميل , ثم يصر على فتح الدرج , والدرج لا يفتح , ولا يستفيد هو أو الآخرون من هذه العملية إلا الضجة والضوضاء والهبد .

ومن أمثلة الموضوع الثانى قصة التواطؤ (ص ٧٣) والتواطؤ هنا هو تواطؤ الفقر والجوع والحاجة ضد الفقراء. وهذه القصة تكثيف لحياة بنت فقيرة تضطر الحاجة أباها لتشغيلها خادمة فى أحد بيوت الطبقة المتوسطة.

وبالنسبة للمطاردة يُمكن أن نتوقف عند قصة الذبابة أو الدوران حول الرأس المضغوط أو هو.. هم .

وكما ذكرت فإن هذه مجرد نماذج فقط , وإلا فإن عالم صلاح عبد السيد كله عالم ينطلق فيه الفقراء والمطحونون والمهمّشون على سجيتهم ,فيعبّرون عن أشواقهم وآمالهم وطموحاتهم الصغيرة التى تتمثل فى كسرة من الخبز أولحظة من راحة البال. ولا نظن أن هناك أروع من هذه الجمل التى يصف فيها الكاتب وضع خليل بطل قصة التواطؤ حين يقول :

«حين فتش فى الدار عن شيء يبيعه لم يجد.. وحين فتش فى الليل عن لقمة طرية لم يجد.. لم يجد فى البيت غير القباقيب القديمة.. المنزوعة السيور..والسقف الذى يشلب تراباً.. والدكة القديمة التى كلما اعتلاها خرج منها صوت كالأنين..

وهذه الطبقة الفقيرة المطحونة تتعرض دائماً للسلب والنهب بشتى الحيل والوسائل. ويرمز الكاتب لذلك بقصة «السفينة» (ص ١٩) فهؤلاء الدراويش الذين يصلون فى السفينة عندما يودعون القرية يكونون قد حملوا منها كل ما لدى الفلاحين من متاع ولم يتركوا لهم إلا بعض أشياء يتبركون بها. ونقرأ فى نهاية القصة هذه الفقرة ذات الدلالات العميقة :

«وتظل القرية نائمة , مفتوحة الأبواب , خزائنها بلا حبوب , وأسطحها بلا طيور , مطبقة اليد على الشرائط الحمراء , وحبّات الحمص , وكسر الخبز , تحلم بالعام القادم وبالسفينة والشيوخ .

قصة التحقيق

وهى أول قصص المجموعة , وتحتاج منا إلى وقفة خاصة , نظراً لأن الكاتب حاول أن يحشد فيها مجموعة من التقنيات فى آن , وهى عمليةٍ مارسها بنجاح فى عدد من قصص مجموعته السابقة صراع . وبالإضافة إلى ذلك فإن صلاح عبد السيد يضمن فى هذه القصة رؤية عميقة لما يمكن أن نسميه بالشخصية المنشطرة. ذلك أننا فى هذه القصة نلتقى بشخص يجلس أمام محقق , لكن الجلوس والتحقيق لا يتمان بطريقة واقعية , وإنما يحدث انشطار فى الشخصية منذ بداية القصة تقريباً وبالتحديد ابتداء من الفقرة الثالثة التى تقول : "غمغمت باسمى , فخرج صوتى مكتوماً , أجش , خشناً , ورن فى رأسى , وحين ارتد إلىَّ لم أعرفه , كانت حروفه ممضوغة لا تكاد تبين , فأحسست أن هذا الصوت الذى يخرج منى لا يخرج منى, وأن هذا الجسد الذى انحط على الكرسى , مبعثراً , مهدوداً , ليس جسدى , بالقطع ليس جسدى.. !! (ص ٧) .

إذن لقد حدث الانشطار , وبالتالى فعندما يوجه المحقق الأسئلة إليه مثل سؤاله : ما وظيفتك.. ؟ فنجده لا يجيب وإنما تنطلق الإجابة فى شكل تيار الوعى على النحوالتالى " :وظيفتى.. !! تلك مشكلة المشاكل , لم أكن أعلم حين جئت من قريتى البعيدة أن وظيفتى ستغيرنى كل هذا التغيير.. وستجعل منى إنساناً آخر.. يختلف تماماً عن ذلك الإنسان الأول . وعندما يسأله : كيف تصرف المعاش والورق لم يستكمل ؟ لا يجيب أيضاً ,وإنما تأتى الإجابة فى شكل تيار الوعى على النحوالتالى : الورق.. !! أنت لا تعرف غير الورق.. ألا تعرف شيئاً عن الإنسان.. !! ؟ .

ثم ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى استخدام "الفلاش باك , فتعود الشخصية إلى الوراء لتتذكر سعلة الأب وموته ثم انتصابه أمامه (فى الخيال طبعاً) بجلبابه الرقيق , كأنه كفنه , وعظمة طويلة فى آخرها رقبة , فى منتصف الرقبة تتحرك تفاحة آدم.. كأنه يكلم نفسه.. إلخ

ثم نعود إلى التحقيق عندما نفاجأ بسؤال :لماذا لا تتكلم ؟ ولا تكون هناك إجابة , وإنما تنطلق الإجابة أيضاً فى شكل تيار الوعى ,ومنها نلاحظ أن شخصية المحقق

أيضاً بدأ يحدث فيها انشطار لأن الشخصية سوف تركز فى المحقق على تفاحة آدم مثلما حدث من قبل عندما استرجعت شخصية الأب , وسوف تجد فيه كذلك شخصاً فقيراً مطحوناً. ومن ثم فإن المحقق يحدث بينه وبين شخصية الأب نوع من التداخل أو فلنقل _ كما ذكرنا _ إن شخصية المحقق هى الأخرى قد انشطرت. ويحسن بالطبع أن ننقل هذه الإجابة _ تيار الوعى على السؤال المذكور : لماذا لا تتكلم ؟. نقرأ : "لم يتكلم.. فقط تحركت تفاحة آدم فى رقبته فعرفت أن ليس معه نقود.. وأنه جاء من بيته ماشياً.. ثم همدت تفاحة آدم واستكانت.. فعرفت أنه لم يفطر بعد.. .

وبعد ذلك يقدم القاص معادلاً موضوعياً للشخصية يتمثل فى الذبابة التى سقطت فى الكوب الموضوع أمام المحقق. ومن خلال الأسئلة وتقديم الإجابات عليها فى شكل تيار الوعى نجد وصفاً للذبابة وللكوب فى هذه الحالة منذ أن وقعت فيه حتى سقطت ميتة. فالذبابة إذن هى المعادل للشخصية : إذا كانت الذبابة ترفرف وتحاول أن تتخلص من الكوب ,فالشخصية أيضاً ترفرف وتستهدف الخلاص , وإذا كانت الذبابة فى وضع مؤلم فالشخصية أيضاً فى وضع مؤلم. وتنتهى العملية بموت الذبابة: «نظرت إلى كوب الماء , فوجدت الذبابة ممددة على سطحه بلا حركة , مفرودة الجناحين , وجهها غاطس فى الماء , "وبالانشطار الكامل فى الشخصية عندما تقول : « تحسست ساقى وذراعى , وجرجرت جسدى ورائى وخرجت.. إلخ وفى هذه الحالة نقرأ " :ظللت سائراً , حاولت أن أقف , لكن السائر سار وتركنى واقفاً , نظرت إليه من خلفه , كان متهدلاً , متخاذلاً , مرتبكاً ,كأنه فعلاً قد سرق . إذن فهذا هوالانشطار بعد أن أصبح حقيقة , ولهذا فكرت الشخصية فى أنه ربما يكون هذا الشخص الثانى الذى انشطر منها هو الذى سرق دون أن تعرف , وهوالذى كان يتم التحقيق معه.

وفى النهاية نعود إلى الفلاش باك مرة أُخرى فتعود سعلة الأب وتسترجع صورته حيث ينتصب أمام الشخصية بجلبابه الرقيق كأنه كفنه , وعظمة طويلة فى آخرها رقبة , فى منتصف الرقبة تتحرك تفاحة آدم , كأنه يكلم نفسه (ص ١٢) . أى أنه قد تم الحصار بالفعل وتم سحق الشخصية وانشطارها إلى شخصيتين مختلفتين.

والشخصية المنشطرة _ كما هومعروف _ لا تُعطى إجابات واضحة وإنما تعيش فى حالة مبهمة تماماً. ولهذا نجد أسئلة المحقق ليس لها إجابات إلا ما يدور فى تيار وعى

الشخصية , وكتابة المحقق أيضاً لا تبين عن شيء. وتوضح لنا الفقرة التالية التى جاءت على لسان الشخصية هذه الحالة توضيحاً تاماً. تقول :

«حين رفعت رأسى , وجدت المحقق يكتب , فتعجبت فى نفسى وقلت : ماذا يكتب وحين أنصت , سمعت صدى مكتوماً يتردد ,قلت لا بد أننى أتكلم , لأن فمى ينفتح وينغلق , ويقترب حيناً ويتباعد , وكان المحقق مستمراً فى الكتابة , فقلت فى نفسى : هل أقول كلاماً له معنى.. ؟ (ص ١٠).

ولعله قد اتضح من تحليلنا المستفيض نسبياً لهذه القصة أن صلاح عبد السيد ليس كاتباً واقعياً بالمعنى التسجيلى أوالفوتوغرافى , وإنما هو كاتب من هؤلاء الذين يكون لديهم وعى كامل بما يكتبون. فهو يعرف جيداً أن الواقعية خلال القرن العشرين قد أصبحت تياراً فى غاية الثراء والعمق , وأنها قد استفادت من كل التجديدات التى حدثت فى كل أنواع الفنون : فى الشعر والموسيقى والرسم والسينما وغير ذلك. وأن الكاتب الواقعى عندما يكتب الآن لا يكون أمامه نموذج محدد مثل الواقعية الاجتماعية ينهج نهجه , وإنما أصبحت كل التجديدات العالمية _ كما أسلفنا _ تراثاً مشتركاً يستلهمه الأدباء الحقيقيون ويضيفون إليه. والكاتب الحق هوالذى يستطيع أن يوجه موهبته التوجيه الصحيح , وألا يقع فى براثن النهج الدوجماطيقى لهذا الفن أو ذاك وإنما تكون أصالته بقدر الإضافات التى يضيفها والتنويعات التى يقدمها. وهذا ما فعله صلاح عبد السيد فى هذه المجموعة وفى المجموعات التى سبقتها وبخاصة مجموعة صراع . ولن نلم بالجوانب الخصبة فى فن صلاح عبد السيد إلا إذا توقفنا فى السطور التالية عند إبداعاته اللغوية.

اللغة فى مجموعة العصفور

تلعب اللغة دوراً كبيراً فى البناء الفنى للقصة القصيرة عند صلاح عبد السيد. وكما ذكرت من قبل فإن هناك الآن فى كل أنحاء العالم تيارات فى الواقعية تركز على اللغة باعتبارها لحمة العمل الأدبى وسداه. وهذه التيارات أصبحت تلفت الأنظار بصورة كبيرة لأنها تنطوى على قيمة تجديدية كبرى فى مجال الإبداع الأدبى. ولدينا أمثلة كثيرة لعدد كبير من الأدباء العالميين الذين وظفوا اللغة فى خدمة العمل

الفنى , نذكر من أهمهم الكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس. وإذا كان الحيز المتاح لا يسمح لنا الآن بالتوسع فى هذا الموضوع , فإننا نتركه لفرصة أخرى لنركز كلامنا الآن حول الإبداع اللغوى فى مجموعة العصفور .

ونحن نرى أن إبداع اللغة فى هذه المجموعة قد تركز فى عدة مستويات من أهمها ما يلى : –

١ _ التصوير الذى ينقل إلى القارئ حقيقة الشخصية واقعياً ونفسياً. ومن أمثلة ذلك هذه السطور الأولى من قصة «التحقيق» التى تقول :

«من بين عظام كتفيه , خرج رأسه , صغيراً , وأبيض , ولزجاً , واستطالت رقبته , والرأس فى مقدمتها , تهتز وتتماوج مقتربة منى.. لملم جفنه الضفدعى فبانت حدقته الخرزة الزرقاء , تترجرج فى عينيه.. دحرج الخرزة على وجهى.. وقذفنى بالسؤال (ص ٧) . وكما هوملاحظ فإن الكاتب من خلال تصويره لشخصية المحقق ينقل إلينا أيضاً أعماق الشخصية الأخرى.

وقد يحول الكاتب الجمادات إلى كائنات حية تحل محل الشخصية مثلما نقرأ فى قصة السفينة : "أمام دار العمدة , كانت جبة العمدة , وقفطانه , وحذاؤه , والعمدة , فى انتظار الموكب أى أن أشياء العمدة قد سبقته فى عملية الانتظار هذه , وهـذا إن دل فإنما يدل على الاهتمام الفطرى اللاواعى من جانب أهل القرية البسطاء بهؤلاء الدراويش القادمين فى السفينة الذين يسلبونهم كل ما عندهم. وهذا يدل على الغوغائية التى عرضها أمير الشعراء أحمد شوقى عرضاً رائعاً فى مسرحيته الشهيرة «أنطونيووكليوباترة» عندما قال على لسان كليوباترة متحدثة عن الشعب :

انظرى يا شارميون	كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافاً	بحياتى قاتليه
أثّر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
ياله من ببغاء عقله فى	عقله فى أذنيه

وأهل هذه القرية أيضاً قد وضعوا عقولهم فى آذانهم , وانطلت عليهم حيل الدراويش حتى خفُّوا إلى استقبالهم _ ويتقدمهم العمدة _ بالصورة التى عرضها الكاتب فى الجملة المذكورة.

وفى تصوير القاص لبيوت القرية يقول " :بانت بيوت القرية لى.. طينية متناثرة.. قصيرة القامة.. تحمل على رءوسها عمامة من الجلّة . وانظر كيف تحولت الجلّة المصنوعة من روث البهائم إلى عمامة مهيبة يحرص عليها أهل القرى _ أو كانوا يحرصون عليها _ حرصهم على أبنائهم. فأى دلالات عميقة عن طبيعة الحياة , والفقر , والبؤس , تعكسها هذه الجملة القصيرة ؟ !!.

وقد يلجأ الكاتب إلى ما نسميه بتراسل الحواس , عندما يقول _ على سبيل المثال – فحّت العينان فى وجهى . ومعروف أن الفحيح لا يصدر عن العين وإنما يصدر عن الفم , وهو فى الأصل صوت الأفعى. واستخدامه فى هذا الموطن يحدث انحرافاً أو انزياحاً مجازياً فى العبارة على النحو الذى عرضه النقاد البنيويون.

ويتصل بالجانب التصويرى أيضاً استخدام القاص للغة الشعرية. وقد سبق أن عرضنا ذلك عند تحليلنا لقصة «العصفور» .

ولا شك أن هذا الجانب التصويرى _ الشعرى ينقل التجربة الفنية من إطار الواقعية الاجتماعية إلى الإطار الحداثى الذى تتضافر فيه مجموعة من العناصر المهمّة والمستويات التى لا غنى عنها لصياغة تجربة حداثية عميقة وثرية من الناحيتين الجمالية والفنية.

٢ _ تكرار الكلمات والجمل , وقد سبق أن عرضنا لهذه المسألة عند حديثنا عن ظاهرة توظيف الأصوات اللغوية فى البناء الفنى للقصة. ومثّلنا لذلك بأربع قصص هى «الذبابة» و «أين الهواء» و «الإجهاض» و «إنه يشبهك تماماً» .والحق أن صلاح عبد السيد قد توسع فى ظاهرة التكرار اللغوى هذه فى مجموعتيه الأُخيرتين «صراع» و «العصفور» حتى وجدنا فى المجموعة الأخيرة قصصاً بكاملها تقوم على هذه الظاهرة فضلاً عن انتشارها مفرّقة فى كثير من القصص. ولعله من الأنسب أن نقدم

هنا مـثـالاً آخـر , وليكن هذه المرة من قصة «الرائحة» وهومكتوب فى المجموعة نفسها على النحوالتالى :

اقتــرب منى ولـــد وبطـــة ..

أخذ الولد يتفحصــنى والبطة ..

دار الولـــد حولى والبطـــــة ..

سألنى الولد .. فرفرفت البطة ..

رفرف الولد .. فسألتنى البطة ..

فهل يمكن أن يكون هناك إبداع وإضافة فى مجال الواقعيـة أكثر من هذا ؟ لقد استطاع صلاح عبد السيد بالفعل أن يعطى للواقعية مذاقاً آخر , وأن يتـعـمق الواقع ويثريه بكثير من العناصر اللغوية والدلالية والنفسية.

٣- نأتى كذلك إلى ظاهرة التقريب بين العامية والفصحى , وهى ظاهرة اجتهد فيها صلاح عبد السيد وكل أبناء جيله حتى أن هذه الظاهرة قد انتشرت انتشاراً واسعاً خـلال العـقـد الأخيـر , وصـار لدى الكتّاب سواء من الأجيـال السابقـة أم من جـيل الثمانينيات وعى كامل بها , وأصبح الكثيرون منهم يستخدمونها فى براعة وإتقان ولنتوقف عند بعض الأمثلة لنرى كيف يتحول البناء النحوى للجملة والصرفى للكلمة ـ أحـياناً ـ إلى بناء قريب جداً من الصياغة العامية. يقول فى قصة التواطؤ (ص ٧٣) : كان خليل قد ضاق بالعيشة والذين يعيشونها .. وكان هو بلا عمل , وكـــان سهلاً عليه فى الأول أن يبحث عن النقود فى الدار وأن يجدها . ولو أن الكاتب أراد للغتـه أن تكون ذات بناء نحوى فصيح لقال : كان خليل قد ضاقَ بالمعيشة وبمن يعيشونها , وكان من السهل عليه فى البداية .. إلخ ولكنه استعاض عن هذا البناء الفصيح ببناء قريب من العامى كما هو واضح.

وفى معظم الأحيان تُنقل كلمات وعبارات بزخمها العامى إلى البناء الفصيح للعبارة , مثل قوله : "وفى الصباح تطلقنى .. لكنها إن عازتنى ندهت على ,أوقوله :. كانت أمى تلتم مع خالتى وعمتى وامرأة خالى ,أوقوله : "كانت البنت قد سحرت

للولد ,أوقوله : "ويغرز أخى أصابعه فى البطة وينتش فيها.. ينتش ويحشر فى فمه وأنظر إلى فمه , فأجده ممتلئاً , لكنه ينتش ويحشر .

بل أحياناً تنتقل الكلمة أوتُنقل من مدلولها الاصطلاحى فى اللغة إلى مدلول آخر مختلف مثل الفعل بان الذى يعنى اصطلاحياً الانقطاع (من البينونة) لكن القاص يستخدمه هنا , على امتداد المجموعة ,بمعنى ظهر. وعلى أية حال فإن صلاح عبد السيد يشترك فى هذه الظاهرة مع كثيرين غيره . وكما ذكرت فإنه يمكن القول بأنها أصبحت قاسماً مشتركاً لدى الكثيرين ممن يكتبون القصة القصيرة الآن.

وهكذا نأتى إلى ختام تحليلنا لهذه المجموعة الجديدة للقاص صلاح عبد السيد لنؤكد على أن كاتبنا قد استطاع أن يقدم لنا واقعية حداثية بكل معنى الكلمة , وبهـذا فإننا لا نبالغ إذا قلنا إنه يُعَدُّ واحداً من أهم كتَّاب القصة القصيرة الآن , ويستحق أن يلتفت النقاد والدارسون إليه ويدرسوا إبداعاته بكثير من الروية والتأمُّل.

القاهرة فى ٦/١٠/١٩٩٠.

الهوامش

١- انظر سيزا قاسم بناء الرواية _ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ . ص٢٠ .

٢- انظر مقالنا فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية _ كيف يصبح الأدب عالمياً , مجلة العربى ، الكويت , عدد أكتوبر ١٩٨٧ , ص١١٧ وقد فصلنا فى هذا المقال بعض الاتجاهات الأخرى للواقعية البنائية .

تحولات صلاح عبد السيد

فى المجموعة القصصية "إنه ينبثق"

صدرت هذه المجموعة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام١٩٩٣ وحصلت على جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عام ١٩٩٥ وتُعدُّ الخامسة فى ترتيب مجموعاته المنشورة منذ «الجثة» عام ١٩٨١ إلى «العصفور» عام ١٩٩٠ , وكلها صادرة عن الهيئة المذكورة. ولنتوقف أولاً عند القصة الثانية فى المجموعة وعنوانها المائدة (ص ١٣) لأننا فى هذه القصة نعثر على ما يُمكن أن نسميه محور القـص "الذى يقابل بيت القصيد فى النقد العربى القديم. ونجد هذا المحور يدور حول العبارة التالية (ص ١٧) : أيها المرحوم.. ها أنذا أحمل حلمك المقتول وحلمى المجهض , وأذرع به الشارع الليلى بحثاً عن امرأة ميتة تضاجع رجلاً ميتاً.. وحتى هذه لا يبدو لها من وجود . والمرحوم هنا صاحب الحلم المقتول هوالصديق المجند الذى قُتل فى الحـرب , وتخلفت عنه بدلة هى البدلة الحلم "كما نقرأ فى القصة , وكان قد فصّلها قبل موته كى يتزوج فيها من المرأة التى أحبته , وهذه قـد تزوجت بعد مقتله بأيام بلص كبير.. هكذا تأتى كل المفردات والجمل فى قصص صلاح عبد

السيد دالة على حالات بعينها وذات مغزى كبير , وإيحاءات ممتدة نحوفضاءات واسعة تضيء النص وتمنحه أبعاداً متعمقة.

أمّا الصديق الذى آلت إليه البدلة (بطل القصة) فقد لبسها وهويخاطب صديقه الراحل " :أيها المرحوم , حلمك ضاع وحلمى.. سرقه اللصوص , وأنت ذهبت سُدى , وأنا بسَبيلى إلى الذهاب (ص ١٤) .. حلم المقتول _ إذن _ ضاع وذهب سُدى , وحلم الحى (الحقيقى) ضاع أيضاً وذهب سدى , ومن ثم لم يعد لديه إلا حلم واحد هوالحلم الذى نجده فى معظم قصص المجموعة وهو حلم الجنس . وإذا كان هذا الحلم قد صار من الصعب , بل من المستحيل فى كثير من الأحيان تحقيقه بالطريق المشروع , فإنه لا مناص من الذهاب إلى الشوارع الليلية , المغسولة بالندى , المزروعة بالأشجار, الهادئة , المقبضة.. ويذكرنى مطلع هذه القصة بمطلع قصة الحب فوق هضبة الهرم للكاتب الكبير نجيب محفوظ ,ضمن المجموعة التى تحمل نفس العنوان. لكن كلاً منهما تعكس نوعية الحلم المحبط ودرجة الإحباط المناسبة للوضع الزمنى للبطل فى كلتيهما : فبطل قصة نجيب محفوظ (فى السبعينيات) يحس بالجنس فى داخله وحشاً يريد أن ينطلق , لكنه على الرغم من كل شيء يلجأ إلى الطريق المشروع فيخطب زميلة له فى العمل ثم يعقد عليها وتواجههما _ مثل معظم الشباب _ مشكلة الشقة , لكنهما على أية حال يتمكنان من اللقاء جنسياً فى أى مكان يضمهما معاً بعيداً عن أعين الآخرين , حتى ولوكان ذلك عند سفح هضبة الهرم... أمّا بطل قصة صلاح عبد السيد (فى الثمانينيات) فقد بلغ به الإحباط درجة مأساوية : فحلمه قد ضاع , وحياته محطمة , وأنى له التفكير فى فتاة من بنات الأسر يخطبها !! فالطريق مسدود تماماً , ومن ثم لم يعد أمامه إلا الشوارع الليلية , ومع ذلك فإن المرأة التى سوف يعثر عليها تشبه قطة بائسة , وتفوح منها رائحة الجوع , وهى لفرط بؤسها وشقائها محمّلة بكل الأمراض النفسية التى عرفها البشر. وينتهى اللقاء بينهما بأن يأكل كل منهما لحم الآخر : كان يعض وكانت هى تأكل , وكانت الرعدة تنساب فى جسده , لكنه بعد قليل رأى الرعدة تروح , ورآه هوالآخر يأكل (ص ٢٢) . وكأنما لم يعد أمام هؤلاء البائسين المحبطين المقهورين إلا أن يأكل كل منهما لحم الآخر.

ونجد نفس التيمة السابقة فى ثلاث قصص أُخرى مّن أهم قصص المجموعة , وهـى "ساروتا (ص ٣٥) و الثقب (ص ٤٩) و دورة (ص ٥٧) . وكنا فى مجموعات سابقة , لصلاح عبد السيد نجد حلم الفقير متمثلاً فى أن يغترب بحثاً عن حياة أفضل , أو أن يجد لنفسه عربة يأنس إليها كما يأنس إلى شيء ألفه من طول المعاشرة وأحبه.. إلخ , الآن نجد حلم الفقير موجهاً نحوجسد أبيض بض , يفرغ فيه طاقته الجنسية المعطلة مثل كل طاقاته الأخرى. فالبطل فى قصة ساروتا جندى حراسة أمام قصر أحد المسئولين , كان يقف أمام باب القصر مصلوب الجسد , مشدود الرقبة , لا ترمش له عين , لكنه بعد أيام استطاع أن يتحرك , حتى استطاع أن يقترب من القصر وينظر من بابه الموارب.. كانت ابنة صاحب القصر تلعب التنس مع الرجل الأبيض.. وهذا المشهد وما يعتوره من مشاهد أُخرى جعلت المجند يعود بمخيلته إلى الوراء ليتذكر ساروتا ابنة الخواجة صاحب التفتيش الذى كان يعمل به أبوه أيام الملك. وعلى امتداد القصة يحدث نوع من التطابق IDENTIFICACION بين ساروتا (الحلم القديم) وبين الأجساد البضة الجديدة التى يتمثل فيها حلمه الحالى.. وهذا الحلم مثل كل أحلامه التى أُجهضت من قبل , لا سبيل إلى تحقيقه.

وفى قصة «الثقب» نجد بطل القصة يطل على عالم آخر مناقض لعالمه من خلال ثقب موجود فى الباب يسترق منه النظر فيجد , فى الحجرة الأخرى , بنت بضة ذات جسد ممشوق , طرى , أبيض , ترقص لولد وتتلوى أمامه. قارنها بخطيبته من قريته ذات الجسد الضخم كأنه لبقرة , وذراعين كأنهما ذراعا رجل. ومن ثم تمثل حلمه فى أن يرى خطيبته على النحوالذى يراه من خلال الثقب. ونلاحظ أن الحلم فى هذه الحالة لن يجهض , ولن يصل إلى ذروة المأساة وإنما سوف يفعل البطل المستحيل كى يحدث التحول فى خطيبته. فقد حمل إليها تفاحاً , وزجاجات خمر.. إلخ حتى تحرك جسدها وصار ممشوقاً عالياً ,ولم يعد ثمة فرق بينها وبين الفتاة الأخرى , حتى انتهى الأمر _ في نهاية القصة _ بأن كانت عين الآخر تطل من الثقب.

أمّا قصة «دورة» فإنها عبارة عن مجموعة تحولات شكلية تصيب بطلها منسى يونس منسى حسب حالته النفسية. فقد قدم إلى القاهرة محتضناً قفته الريفية ,كـان أسودَ وله عينان مصفرتان , وشعر كالإبر , وبطن منتفخة ووركان هزيلان , وعانة

محترقة. وبعد أن استقر فى الحجرة التى اختارها له قريبه _ وليس بقريبه _ (هكذا يؤكد الراوى) توجه إلى فيلته , وكانت هذه أول مواجهة له مع البياض : بياض الأشخاص والوجوه .. إلخ ,وفى الصباح عندما ذهب إلى عمله فى المحكمة وجد كل شىء أبيض وخاصة البنت التى كانت معه فى المحكمة , والتى عرض عليها أن يعطيها درساً خصوصياً فوافقت , وهنا تحول منسى إلى شخص آخر : وجده (والهاء تعود إليه) يحب الناس , ووجد الانتفاخ الذى فى بطنه قد راح , ووجد تفاحة آدم التى تجرى فى رقبته قد هدأت , ووجد شعره الإبر قد أصبح ناعماً .. إلخ. ولكنه ذات يوم وجد البنت البيضاء تضحك لرجل أبيض , ووجدها تمسك أصابعه .. إلخ , وهنا تحدث تحولات أُخرى فى حياة منسى وجسده تعنى أنه عاد إلى حالته الأولى أسود , له عينان قلابتان , وفم مر , وبطن كالقربة , وعانة محترقة .

ومن الواضح أن صلاح عبد السيد , فى هذه القصص قد استبدل بطريقة السرد المباشرة نوعاً آخر من السرد يتم عن طريق التحولات , والتقابلات , والدوال الرامزة. فالسواد دليل على سوء الحال , وشح النوال , والبياض دليل على الحالة المقابلة , من رغد العيش , وكثرة المؤونة , وعلوالمقدار. ومن خلال التقابلات التى يحدثها المؤلف بين الحالتين نكتشف أن حالات الرخاء , بله العيش الكريم , لم تعد ميسورة , ومن ثم تظل آمال الشخصيات محبطة , وأحلامهم متكسرة على صخرة الواقع الأليم. وصلاح عبد السيد , بهذه المجموعة , ينضم إلى قائمة أصحاب الأعمال الفنية _ وخاصة فى مجال السينما _ التى تعبر عن الإحباط الشديد لدى شباب هذه الأيام.

الشخصيات والوظائف :

يقول الكاتب الألمانى جوته : إنى لواثق أن نظاماً مؤسساً على التحولات يتخلل كل المخلوقات العضوية وإن بمقدور المرء ملاحظة ذلك النظام فى كل أجزاء المخلوقات فى المراحل المتوسطة لتطورها(1) وقد استشهد فلاديمير بروب بهذه الجملة فى بداية الفصل الثانى المنهج والمادة من كتابه موروفولوجيا الحكاية الخرافية . وإذا طبقنا منهج بروب الشكلى على القصص سالفة الذكر من مجموعة صلاح عبد السيد لوجدنا أنها مكونة من متغيرات وثوابت ,والمتغيرات هى أسماء الشخصيات الدرامــاتيكيـة DRAMATIS PERSONAE وكذلك صفات كل واحد منها , أمّا

الوظائف (وهى أفعال الشخصيات) فإنها لا تتغير[٢] , والوظائف عند فلاديمير بروب هي تلك الأجزاء التى يمكن أن تحل محل موتيفات فسلوفسكى أو عناصر بيديه. أمّا المورفولوجيا فهى وصف الحكاية ببعضها البعض وبالكل.

وكما رأينا فى مجموعة صلاح عبد السيد , تتغير الشخصيات فى القصص الأربع التى توقفنا عندها , لكن أفعالها أو وظائفها واحدة , حيث تقوم على حلم مستحيل لابد وأن ينتهى إلى الإحباط التام. وحتى عندما بدا أن هذا الحلم قد تحقق فى قصة الثقب فقد جاء هذه التحقق شديد الغرابة بل والاستحالة , لأن هذا البطل البائس الساكن فى حجرة من أين له الحصول على التفاح والخمور حتى يحدث التحول المطلوب فى جسد خطيبته الريفية ؟ ثم إن هذا التحول فى حد ذاته ضد طبائع الأشياء.

تحول آخر :

وفى مجموعة إنه ينبثق نعثر على تحول من نوع آخر. ونراه فى قصتين , وهما البنوتة (ص ٧١) و حكايات عن الديناصور (ص ٣). فى قصة البنوتة يعود صلاح عبد السيد إلى مخزونه الريفى , فيبدو فى البداية وكأنه يقدم لنا قصة لا تختلف عما عهدناه فى مجموعاته السابقة. فالبنوتة هنا شخص اسمه عبد الوهاب يحمل طرطور النحاس كل صباح متوجهاً إلى الترعة مع قريناته من البنات , فينزل إليها ويدعك النحاس بتراب الفرن أوبالحمرة.. إلخ ومن عاش فى الريف فترة من حياته يعرف أن هذه الشخصية كانت موجودة , وكانت تلفت الأنظار. وقد استخدم المؤلف براعته فى السرد الواقعى كى ينقل صورة حقيقية عن الشخصية , لكن الجديد فى هذه القصة هو التحول الذى حدث فى حياة عبد الوهاب نتيجة لحدث رمزى أوخارق للعادة : فقد حمله أخوه إلى القاهرة ودخل معه ملهىً ليلياً , وهنا بدأ يحس فى جسده لهباً يتمشى فى أعصابه , ويصعد إلى رأسه.. إلى نافوخه.. إلى عينيه فتبخان ناراً.. إلخ , حتى قام إلى الراقصة ورقص معها , وهنا حدث التحول من بنوتة إلى رجل كامل الرجولة , وعندما نزل عبد الوهاب إلى الترعة شهقت البنات وأدرن لحمهن بعيداً عن عينيه لقد حولته المدينة , وحوله الملهى , وحولته الحياة الجديدة الممتعة إلى رجل. بادى الرجولة... وهكذا تبدأ القصة واقعية وتنتهى رمزية , لكنها أيضاً تنطوى على حلم مستحيل التحقق , وإن تحقق على المستوى الرمزى , لأن

السؤال الذى يفرض نفسه هو: ما هى المبررات الحقيقية التى تؤدى إلى تحول عبد الوهاب ؟ لكن القاص المتمرس فى صنعته استطاع أن يخلق مبرراً فنياً هو هذا التحول الرمزى , ومن ثم صار هنا نوع من التضاد بين المبرر الواقعى والمبرر الرمزى أدى إلى دخول الحلم دائرة الاستحالة أيضاً.

أمّا قصة حكايات عن الديناصور فتذكرنا بقصة الرجل الأخضر فى المسلسلات الأمريكية .فبطل القصة الروّاس شخص صاحب إمكانيات خرافية. ويحكى لنا الراوى قصته على لسان خمسة أشخاص هم سلمان المراكبى , والشاويش زنفل ,والشاويش فرغل , وسيادة النقيب ,والشافعى. وهذه الحكايات الخمس تركز على الجانب الخرافى فى شخصية الروّاس : يأكل زاد جماعة بأكملها , ويحمل أحمالاً لا يقدر عليها أشخاص عاديون , ويتصرف تصرفات لا يستطيعها بشر, بل إنه فى الرواية الأخيرة "حكاية الشافعى صاحب أذرع كثيرة , أذرع تخرج من جسده. إنه يبدومثل حيوان خرافى . وهذه القصة , وإن لم يظهر فيها الحلم بشكل مباشر, فإنها تنطوى على حلم ضمنى تجسده هذه الشخصية الخرافية التى تصلح _ لوتحققت فى الواقع _ لتغيير أشياء كثيرة , وقلب الواقع الممقوت رأساً على عقب.

الحقيقة الغائبة :

وتمثلها قصة «إنه ينبثق» التى تحمل المجموعة اسمها. وبطل القصة شيخ عمامته كبدر منير. وبرطوشته تخوض فى الطين , يأتى إلى القرية بين الحين والحين , وتأتى معه البركات , تفتح له الدور أبوابها وسكانها يفتحون أذرعهم , ويرمون قلوبهم تحت قدميه , ويقيمون له الولائم , والناس لا يعرفون عمره , لكنه منذ الأزل يأتى , ومنذ الأزل يـــدق , ومنذ الأزل يباركهم. وقد حدد المؤلف أنه يأتى إلى القرية كل عام (ص ٣٠) كل عام ينبثق من تلقاء نفسه.. فى نفس الموعد ينبثق , وإن كنت أرى أن انبثاقه فى كل عام لا يتفق مع كم الفساد الذى ينشره فى القرية , والذى كشف عنه لص الحمير عندما صاح فيهم : هذا الشيخ يستغفلكم ويعبث بأعراضكم.. وكان جزاء هذا المنبه من الغفلة أن حمل الناس آلاتهم الحديدية واندفعوا إلى بيته وقتلوه حتى يظل الشيخ ينبثق دائماً

وهذه القصة _ كما هوواضح _ رمزية. إنها قصة زرقاء اليمامة التى نبهت قومها إلى قدوم جيش الأعداء فسخروا منها حتى دهمهم العدو فى عقر دارهم , وتشبه قصة ذلك الشاعر العربى القديم الذى قال :

محضتهم نُصحى بمنعرج اللوى   فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد

وبهذا يفضل الناس دائماً أن يظلوا فى حالة عمى , ومن ثم لا يكون جزاء الناصح إلا الخسران. وكأن صلاح عبد السيد , بهذه القصة , يريد أن يقول إن كل نصائحه المبثوثة فى التضاعيف الفنية لقصصه سوف تذهب هباء لأن الناس مجبولون على رفض النصيحة. وسوف تظل الحقيقة غائبة دائماً.

الأقصوصة :

وتشتمل مجموعة «إنه ينبثق» على عدد من الأقاصيص الصغيرة (من ص ٩٧ إلى آخر المجموعة) وإن كانت تتخللها قصة طويلة نسبياً هى قصة الثعبان (ص ١٠٥) لكنها تدور فى نفس العالم الروائى لهذه المجموعة من الأقاصيص , حيث البطل صبى أوطفل , وهى تيمة أجاد فيها من قبل صلاح عبد السيد , وهو فى مجموعته الجديدة يمضى فى نفس الخط متمثلاً عالم الطفولة والصبى بمفارقاته وأعاجيبه. وكل أقصوصة عبارة عن لقطة دالة موحية. ففى قصة طيور الحجل " نجد بطلها , وقد رأى الذين يحجلون ويشحذون , وهولا يجد عملاً فقرر أن يحجل مثلهم. وفى قصة الرحلة قرر أبرص اليدين والفم زائغ العينين أن يسافر , وفى يوم السفر امتطى ابنه العبيط ظهر حمار من الجريد وأصر على أن يحمل القفة وأن يركب أبوه وراءه , وهذا ما حدث. وحمار الجريد لقطة أجاد فيها صلاح عبد السيد التقاطها من الريف :فمن لا يجد حماراً يركبه من الأطفال لضيق ذات اليد عند أهله يلجأ إلى جريدة يتمثّلها حماراً أمّا الحبكة القصصية فهى عالم الفقراء الذى يجيد المؤلف تصويره وتوظيفه فى قصصه الفنى. وتمضى القصص (أو الأقاصيص) الأخرى على هذا النحوالموجز المكثف القائم على اللقطة الموحية أوالمفارقة الدالة. وهذه المفارقة نجدها أيضاً فى قصة الثعبان حيث الطفلان سيد ومصطفى (ابنا خالة وصديقان عزيزان) راحا يصطادان فى مكان يكثر فيه _ حسب كلام مصطفى _

ثعبان السمك , ولكن السنارة فى النهاية لم تخرج إلا ثعباناً حقيقياً . وأثناء القصة نطالع محاولات لذيذة فى اصطياد السمك تذكرنا بالمحاولات المطولة فى رواية العجوز والبحر لأرنست هيمنجواى.

وهكذا يقدم لنا صلاح عبد السيد فى هذه المجموعة الجديدة عدداً من القصص تمثل تحولاً فى عالمه الفنى , فضلاً عن أنها فى ذاتها تستخدم تقنية التحول بوصفه نوعاً من الصيرورة المطلقة حتى وإن لم تسفر عن نتائج معنوية إيجابية لكن نتيجتها الإيجابية الفنية واضحة ومؤكدة وتنم عن تطور مستمر فى رؤية المؤلف وتقنياته. هناك كذلك القصص الأخرى التى تمتح من معين المؤلف السابق وتسير فى نفس الخط , وهناك قصتان ضعيفتان هما خواء (ص ٨١) و التحويلة سواء على المستوى الفنى أوفيما يتعلق بالمغزى وبالدلالة الكلية للنص. وكل هذا القصص يقدمه لنا صلاح عبد السيد فى لغته المعروفة التى تميل إلى التكرار , والرصد المتأنى , والتوقيع : توقيع المفردة أوالجملة بما يؤدى إلى ترسيخ الدلالة وتثبيتها , وشحنها بالإيحاءات.

الرياض , فى ٧٧/١١/١٩٩٤ م.

الهوامش

١ – انظر فلاديمير بروب , مورفولوجيا الحكاية الخرافية , ترجمة وتقديم أبوبكر با قادر وأحمد عبد الرحيم نصر , كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة رقم ٥٦ , الطبعة الأولى ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م. ص ٧٣.

٢ – السابق ص ٧٥.

قراءة فى مجموعة "الحنان الصيفى"
للأديب أحمد الشيخ

صدرت هذه المجموعة عن مختارات فصول "بالهيئة العامة للكتاب فى مارس عام ١٩٨٧ . وتُعدُّ المجموعة الخامسة للأديب أحمد الشيخ. فقد سبقتها أربع مجموعات قصصية أُخرى هى بترتيب تاريخ الصدور : دائرة الانحناء التى نشرتها الهيئة أيضاً عام ١٩٧٠ فى سلسلة كتابات جديدة . وانتظر أحمد الشيخ أكثر من عشر سنوات حتى ظهرت مجموعته الثانية النبش فى الدماغ عام ١٩٨١ عن دار المعارف . وتوالت مجموعاته خلال العقد الحالى (الثمانينيات) فصدرت مدينة الباب عن الهيئة عام ١٩٨٣ أمّا المجموعة التى قبلها فتضم عدداً من القصص المنشورة من عام ٧٠ إلى عام ١٩٧٨ ثم قامت دار المعارف بنشر مجموعة كشف المستور عام ١٩٨٤ , والقصص التى بها (١٥) قصة تعود لفترة أطول نسبياً , من عام ٦٩ إلى عام ١٩٨٤ .

والملاحظة العابرة التى خرجنا بها من قراءتنا لهذه المجموعات الخمس هى أن أحمد الشيخ لم يتوقف أبداً عن محاولات التجريب فى مجال القصة القصيرة. إنه يحاول باستمرار أن يتجاوز تجاربه السابقة وتقنياته. ففى المجموعة الأولى دائرة

الانـحنـاء , والتى تضم القصص المكتوبة خلال الفترة من عام ٦٤ إلى عام ١٩٦٨ (بها قصة واحدة بدون تاريخ هى العجوز والصبى) نجد الأديب الشاب أحمد الشيخ يقدم لنا تجارب ناضجة فى القصة القصيرة ترتكز ارتكازاً واضحاً على التحليق الشاعرى , حتى لنحس بأن جميع قصص هذه المجموعة عبارة عن تنويعات شعرية أوتأملات على طريقة الشعر فى البحث عن جوهر القضية لا فى وضع اليد عليها واستخلاص مكوناتها الواقعية. وإذا توقفنا قليلاً عند عناوين هذه القصص (وعددها عشر) نجدها تنحونحواً تجريدياً خالصاً فى معظمها مثل «دائرة الانحناء» و «ذيول التحدى» و «كتلة الصمت» و«مربع الامتهان المباح» و« صيف الذباب». وهناك ثلاث قصص فقط تحمل كل منها عنواناً مباشراً هى «العجوز والصبى» و« عنق الزجاجة» وعبد العظيم أغا , ولكن طريقة السرد فى كل منها أيضاً شاعرية , وإن عثرنا فيها على مضمون نراه شاحباً لأن القصة تكاد تكون قصيدة شعرية فى الموضوع الذى تعالجه. ويعثر القارئ على كثير من الفقرات الموزونة وزناً شعرياً سليماً لا يختلف عن الشعر فى شىء إلا فى طريقة الكتابة مثل قوله فى القصة الأولى دائرة الانحناء : عبثاً تفسر.. ستقول كلاماً ممطوطاً أجوف.. لوأنك تملك ثمن اللقمة لتركتك تحكى للبنت قصة إيمانك باللون الأخضر.. لكن الأفضل ألا تبتذل الكلمات فالدائرة المغلقة تطل عليك كرصد أعمى (ص ١٢). وقد تأتى الفقرة غير موزونة لكنها تشبه ما نسميه حالياً بالشعر المنثور مثل قوله فى قصة «عنق الزجاجة»: كان على السفينة أن تمضى قدماً إلى الأمام أو أن تتراجع إلى حيث كانت كجريح محنى الهامة.. تطوى رايتها التى عاشت لترفرف شامخة معتزة ببياضها فوق السارية العملاقة. ولكن بدا للقبطان أن مشوار العودة كئيب ممدود قاتم الخطوات (ص ٧٢).

لقد دلف أحمد الشيخ إذن إلى القصة القصيرة عن طريق الشعر , لكنه كان منذ البداية واعياً بالأصول الفنية والعناصر والمكونات التى يتعامل معها , ولهذا قدم لنا فى هذه المرحلة الأولى من حياته الأدبية قصصاً ناضجة تمام النضج , نجت من السقوط فى هوة الصنعة والافتعال. إن القارئ لهذه المجموعة الأولى يدرك أن المؤلف الشاب لم يغامر بالكتابة إلا بعد أن اكتملت أدواته الفنية وليت أُدباءنا الناشئين اليوم يتعلمون

هذا الدرس ويُدركون أن المسألة ليست مسألة نشر وظهور بأى عمل كان وإنما لا بد من الصبر والمصابرة والتجويد قبل أن نظهر على الناس بأى عمل.

وقد استمر أحمد الشيخ فى محاولاته التجريبية فى كل ما قدم من قصص قصيرة حتى الآن. وليس فى طاقة هذا المقال أن يتحمل درس التطور الفنى فى أعماله كلها, ومن ثم وجب الدخول إلى عالم مجموعته الأخيرة «الحنان الصيفى».

تضم هذه المجموعة ثمانى قصص نُشِرَت خلال عامى ١٩٨٣، ١٩٨٤وتختلف الطرق الفنية وأدوات التشكيل الجمالى المستخدمة فى هذه القصص ومن ثم رأينا تقسيمها إلى أربعة أقسام رئيسية هى :

١ _ القسم الأول ويضم القصص التى تتناول موضوع السفر وتطرحه كواقع معاصر كان له الكثير من الانعكاسات داخل المجتمع المصرى خلال العقدين الأخيرين وهذه القصص هى «الحنان الصيفى» و «وليمتان» وكل قصة منها تطرح هذا الموضوع من زاوية مختلفة, وإن كانت تنطلق جميعها من رؤية واقعية ترى فى السفر حلاً لجميع المشاكل التى يعانى منها من لم يسافروا, ولم تتح لهم الفرصة للعودة بالسيارة الفارهة, وشراء الشقة التمليك ووضع الأرصدة فى البنوك وما إلى ذلك. ففى القصة الأولى «الحنان الصيفى» يكشف المؤلف _ كعادته _ عن الفروق الطبقية الجديدة من خلال الجمع بين صديقين أحدهما سافر وحلّت مشاكله وهو, فى أعماقه سعيد بذلك كل السعادة وحريص على السفر كل الحرص, ولكنه عندما يعود فى الصيف يتحدث مع صديقه الذى لم يسافر عن غربته فى تلك البلاد ويشكومن ضياع السنوات بعيداً عن أرض الوطن ويبدى ندمه على ما فات. وتظهر المقابلة بين الاثنين واضحة فى السطور التالية (والرواية على لسان الصديق الذى لم يسافر) : فى منتصف الليلة التالية زارنى فى شقتى, أبدى امتعاضه من سوء تهوية المكان, وتشكى من قذارة الحارة, وقال إنه ركن السيارة فى الشارع الرئيسى عند سور الجامعة, وأنه يفضل الخروج معى لنشم الهواء النقى فى مصر الجديدة... إلخ (ص١٨).

وفى قصة «وليمتان» تظهر مقابلة أُخرى من هذا النوع, ولكن القصة تتضمن محوراً آخر فى غاية الأهمية هومحاولة الطبقة الفقيرة الظهور بمظهر الطبقات الراقية.

ويحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند مضمون هذه القصة : وهنا نجد السفر أيضاً يغير من حال عادل الدرمللى فيركب سيارة فاخرة بينما صديقه عبد الونيس , الذى لم يسافر , مازال يعيش فى حارة بائسة ببولاق الدكرور. وعندما التقيا ودعا الدرمللى صديقه وزوجته للذهاب إلى فندق الشيراتون لتناول طعام الغداء حاولت الزوجة نادرة أن تقوم بدور لا يليق بها ولا بظروفها البائسة , مما جعل عبد الونيس يشعر بالخجل. لكن تمثيلها للدور لم يطل , فقد كشف الحال عندما قام عادل بتوصيلها وعبروا مزلقان بولاق الدكرور وجلسوا يشربون الشاى فى شقة متواضعة وصلوا إليها عبر الأزقة والشوارع الضيقة.

أمَّا القصة الثالثة ففيها حُلم بالسفر لكن البطل الشيخ عمران لم يسافر وظل يلعب لعبة كلاب السيجة فى قريته.

وبهذا نجد أن الإطار المرجعى لهذه القصص الثلاث هوالواقع بما يحمل من تحوُّلات ومقابلات وأحلام وآمال. إنه واقع الغالبية العظمى من الشعب المصرى خلال السنوات الأخيرة من كل الفئات وكل الأعمار. فقد كان السفر ومازال هوالحل الأمثل لغالبية أبناء الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين ومتعلمين.

٢- والقسم الثانى يضُّم قصة واحدة ذات طابع فريد هى قصة الشملولة . والذى أثار دهشتى , كقارئ فى هذه القصة هوقدرة الكاتب على التصوير. ومن عاش فى الريف فترة من حياته سوف يدرك أن أحمد الشيخ قد أجاد فن استخدام الكاميرا أولاً ثم حملها وأخذ ينتقل بها من ركن لركنٍ داخل البيت الريفى فى تلقائية ورشاقة وخفة حركة. تدور القصة على لسان صبية تُدعى شوق , تصف لنا ما الذى يحدث فى البيت عندما تذهب إليه عمتهم فطوم الشملولة فى ساعة مبكرة قبل الفجر , وتبدأ مهمتها بدس يمينها إلى ما فوق الكوع فى حلوق الذلع وتذوق بطرف لسانها طعم المش. ثم تنتقل من مكان إلى آخر فتنظر فى برانى السمن وتلقى بنظرة خاطفة على مخزون الأرز , وتتحسس بنانى الحمام.. إلخ. وهى فى كل هذا حريصة كل الحرص على معاش أخيها. ومن منطق هذا الحرص تطلق أوامرها الكثيرة من أمثال :

- "دكر الوز خاب . ادبحوه واطلقوا دكرين من البطن البدرية . ولا تملك زوجة الأخ المطيعة إلا أن ترد عليها :

يندبح يا عمه... حاضر , وهكذا دواليك.

ونعرف فى نهاية القصة أن العمة شوق عاقر لم تنجب رغم أنها بحثت كثيراً عن وصفات للحمل. ولعل بعض القراء أوالنقاد الحريصين على المضمون يهمهم أن يعثروا لهذه القصة على مغزى اجتماعى أو أخلاقى أو يبحثوا فيها عن المستوى الرمزى الكامن وراء ظاهر النص , لكنى في مثل هذه القصص أفضل أن أستقبلها على طبيعتها وهى أنها قطعة أدبية رائعة فى أدب الوصف. ومن حسن الحظ أننا فى القصة والرواية بالذات لا يمكن أن نفرض على الكاتب أسلوباً بعينه ثم نحاكم على أساسه. إن حرية الكاتب الكاملة وحسه المرهف فى رأيى , هما جناحا عمله الفنى. والكاتب القدير هو الذى يدرك أين تنتهى حدود حريته. ومن ثم فإننا نؤمن إيماناً جازماً بأن التعامل مع النص مباشرة _ من جانب الناقد _ يمكن أن يعصمه من العسف والتسلط وتحميل النص فوق طاقته. والوصف فى هذه القصة يأتى إمّا على طريقة التصوير الدقيق لعناصر الحياة فى بيت من بيوت الريف وإمّا على طريقة تقديم صورة محببة للألفة والود والمحبة داخل هذا البيت الريفى الذى يضم الزوج وزوجته والأولاد وتأتى العمة من خارج البيت فتزيده ألفة وحرصاً ومودة ورحمة حتى أن الصبية الراوية (شوق) كانت تقاوم فرحتها عند قدوم العمة. وتتبدى صورة الألفة فى أعظم صورها عندما يعود الأخ أو رب البيت من الدكان ويجلس مع أخته يتبادلان أخبار الناس ويعلقان على ما يكون قد جرى فى الكفر من أحداث.. إلخ. " وعندما تنحط الطبلية وفوقها صينية العشاء الكبيرة , يضع أمامه صينية الزفر" ويهمس فى تبسط : فرقى على العيال يا فطوم. تمد هى يدها وتبدأ فى التقطيع , تبدأ به والبنات ثم تضع نصيب أمى وتقول عبارتها المألوفة للجميع : اللى منابه صغير يقول (ص ٣٠).

الألفة إذن هى سيدة الموقف فى هذا البيت ,وكل العناصر داخله متآلفة من ناس وحيوانات وطيور وجمادات بدءاً من زلعة المش إلى الدكر البط إلى العجول إلى الحمام إلى الطفلة شوق التى تطير من الفرح عند قدوم عمتها إلى الأخ الذى يسعد

بقدوم أخته والزوجة التى تطيعها طاعة عمياء , والأسرة جميعها التى تتحلق حول صينية العشاء وتنصاع للعمة فى حب وود وتآلف. لقد استطاع القاص أحمد الشيخ أن ينقل إلينا على الورق صورة أليفة محببة فكان مثل رسام قدير أمسك بريشته وقدم لنا هذه اللوحة الجميلة.

٣ _ أمّا القسم الثالث فيضم أيضاً قصة واحدة هى «قصة» الزائرة التى تجمع بين تقنية الحلم وبين التقاط بعض صور الواقع الأليم الذى يعيشه الفقراء. فى هذه القصة نقابل شخصاً يعانى من الفاقة والعوز يعيش مع أسرته المكونة من زوجته وبنته وولده وإذا بهم يفاجئون ذات صباح باكر بزائرة تدق عليهم الباب بعنف. كانت تحمل لهم فى سلتها طعاماً من كل الأصناف. وقد توسم فى وجهها أنها إحدى قريباته من أسرته المفككة المبعثرة. وفى هذه القصة لا ينسى المؤلف أيضاً أن يقدم لنا بعض التحولات الفردية التى حدثت فى البلد مثل حكاية الزائرة عن ابن الجعلدى الذى لم يكن يملك من زمام أرض البلد قيراطاً أوحتى سهماً والذى لم يتعلم حرفاً أوصنعةً لكنه خلال السنوات العشر الأخيرة قفز إلى مركز الصدارة وامتلك مطحناً ومزرعة للعجول ومنحلاً كبيراً وبنى داراً بالمسلح , وركب سيارة طويلة وسوّر أرضاً من أملاك عائلتنا حولها إلى حديقة تفاح.. إلخ (ص ٦٤).

وقد علقت الزائرة على هذا بقولها : إن البلد انقلب ميزانها وإن عاليها أصبح واطيها وواطيها صار عاليها بقدرة قادر (ص ٦٥).

ورغم أن هذه الكلمات تخص بلداً بعينه هى القرية التى يُنسب إليها صاحب الدار والزائرة إلا أنها تنسحب من الخاص إلى العام لتعبر عن الأوضاع فى مصر كلها. وقد تكررت زيارتها لهم بسلتها الملأى بأصناف الطعام , وعادة ما كانت تأتيهم فى الأيام العصيبة. ثم طرأت فكرة سيطرت على عقل صاحب البيت هى أن يرفض الزيارة فى المرات القادمة وكلف زوجته بأن تفعل ذلك فى غيابه. ولكن الذى حدث هوأن الزائرة جاءت هذه المرة بدون سلة. وعندما ذهب لتوديعها ثم عاد إلى زوجته ظلا طوال الليل يتحدثان عن سر زيارتها لهم هذه المرة بدون سلة. وبهذا نكتشف أن الزائرة وسلتها لم تكن إلا حلماً من أحلام الفقراء. وتأتى الأجزاء الباقية من القصة فتصور بعض المواقف التى يعانى منها الفقراء مثل الانحشار فى الأتوبيس

والتعرض للسرقات وللضرب أحياناً , ومثل قصة الرجل الفقير الذى حمل طفله الميت بين ذراعيه إلى المقابر ليدفنه ولم يكن يملك أجرة الدفن فأسلم طفله لحارس القبور وتظاهر بأنه سوف يدفع ثم أسلم ساقيه للريح فراراً. وقد شبه الراوى حاله بحال هذا الرجل لأن طفلته الصغيرة كانت تموت أمامه وهويتلفت حوله باحثاً عن شيء يباع فى منتصف الليل فلا يجد غير الفراش البائس , وأكوام الكتب والأثاث القديم (ص ٧٢).

وقد استطاع أحمد الشيخ فى هذه القصة أن يضفر الحلم بالواقع الأليم , فجاء الحلم يمثل الوجه الآخر للحياة البائسة التى لا تجد لها تحققاً إلا فى حالة واحدة هى حالة الحلم. إن الزائرة وسلتها لا أساس لهما فى الواقع وإنما هما حلم سعيد يعز على التحقيق.

٤ _ والقسم الرابع يشمل القصص الثلاث الأخيرة , وهى «فارس» و «المحروس الثانى» و «ابتلاع» . والقصة الأولى تتحدث عن الكسل فى مكاتب ودواوين الحكومة والشركات. ويمكن أن يظنها القارئ لأول وهلة واقعية لكنه سوف يجد نفسه مضطراً لقراءتها من جديد وعندئذ سوف يكتشف الرمز الكامن خلف المستوى الظاهرى. والذى ينم عن الرموز فى هذه القصة هوحالات الغموض أو الأسرار التى تحيط ببعض أحداثها فالقصة لا تمضى فى شكل واقعى وإنما نجدها مغلفة بالأسرار والألغاز ويبدو المؤلف حريصاً على أن يقتطع من الواقع بعض جزئياته المتعلقة بالمحسوبية والوساطة والكسل , وبعد أن صبها فى قالب تجريدى رمزى صاغها فى شكل قصة واقعية. ومن هنا جاء اختلاط الواقع بالرمز فى انسيابية متدفقة شفافة.

أمّا قصة المحروس الثانى فهى قصة رب عائلة (وعمدة) كان يحتضر ثم صحا على الخلاف بين ولده وابنته المحروس والمحروسة. ويضاف إلى ذلك الخلاف المعروف بين أبناء عوف وأولاد شلبى. وتكاد تمضى القصة فى نهج واقعى , لكن الرمز يطل من آن لآخر من بعض المواقف التى تشير إلى أن المؤلف يقصد باحتضار الرجل هذا الوضع الذى تعيشه بلادنا فى الوقت الراهن , كما يرمز بخيانة المحروس إلى عملية الصلح مع العدوالإسرائيلى ونقرأ عن المحروس : الخلق بتقول أنه خد

بنت شلبى وعقد عليها عند مأذون البندر وأنت راقد يا كبير , ويقولوا إنه حاش لها دار فى البندر وبيصرف عليها من خيرك يا سيد الرجال (ص ٩٥) .

كما أن رب العائلة عندما صحا من احتضاره أشاعت عنه المحروسة أنه تحول إلى ولى من أولياء الله الصالحين وأنه يخاطب فى أمسياته الملائكة والأنبياء وأهل الخطوة ويتطاول عليهم بدلال عارف بالله متصل ومسنود على يقين فى رضاه (ص ٩٤) . وهكذا نجد عناصر الرمز متكاملة : الرجل الذى يحتضر , وابنته المحروسة وابنه المحروس , الأولى تحافظ عليه وعلى ميراثه والثانى يبدده لصالح المرأة التى تزوجها من عائلة أولاد شلبى المعادية لأولاد عوف. وبهذا نجد الفكرة فى هذه القصة هى الغالبة بالرغم من الإطار الواقعى الذى صيغت فيه الحكاية.

ولعل الرمز أكثر وضوحاً فى قصة «الابتلاع» حيث نجد الولد الذى تخطى منتصف العام الرابع من عمره يسلب أخته الرضيعة الببرونة ويضع حلمتها فى فمه ويمتص محتوياتها ثم يعيدها فارغة إلى جوار البنت النائمة , التى لوفرض أنها كانت مستيقظة فسوف تعجز أيضاً عن حماية رضعتها. أمّا الأم فلا تهتم بعملية السلب هذه وتختم القصة بكلمة تشير إلى أن من يفرط فى حق طفلة لم تكمل عامها الأول مستعد أن يتعامى عن حقوق شعب واستلاب وطن (ص ١٠٧) . وتربط القصة بين التساهل من جانب الأم وبين تساهل الدولة مع الشركات الاستثمارية والبنوك الأجنبية والمشاريع الوهمية التى يؤسسها محتالون على مستوى عالمى بهدف استلاب رصيدنا وتمييع ميراثنا (ص ١٠٢) . إذن فعناصر الرمز فى هذه القصة واضحة لا تخفى على أحد , بل يمكن القول بأن المؤلف قد لجأ إلى الرمز المباشر الذى ينقصه الكثير من العمق ويؤدى فى معظم الأحيان إلى تسطيح العمل الفنى. ومن ثم فإنى أرى أن هذه القصة هى أضعف قصص المجموعة من الناحية الفنية , لأن الفن فيها أقرب إلى الزعيق منه إلى العمق والتكثيف والإيحاء.

طرق السرد :

وتتنوع طرق السرد فى هذه المجموعة مثلما يحدث عادة فى مجموعات أحمد الشيخ. فتارة يكون السرد على لسان الشخص الأول والسارد أحد أبطال الحكاية مثل قصص «الحنان الصيفى» و« فارس» و« الزائرة». وأحياناً يكون السرد على لسان

الشخص الأول , لكنه هذه المرة صبية دورها هامشى فى القصة , أى أنها راوية أكثر من أى شىء آخر , مثل الصبية شوق فى قصة الشملولة وأحياناً يأتى السرد بالطريقة التقليدية (ضمير الغائب والشخص الثالث المفرد) مثل قصة «ليمتان» . وقد يأتى السرد على لسان الشخص الثالث أيضاً ولكن تتداخل الحوارات وتتشابك مثلما نرى فى قصة كلاب السيجة وقد نجح أحمد الشيخ فى قصة «الابتلاع» فى نقل القصة إلى أسلوب الخطاب أو المتكلم _ المخاطب حيث يبدأها هكذا : عيبك الخطير أنك تحول كل مآسيك إلى نكات تضحك عليها وتحاول إضحاك الخلق معك , أنا لست ضد الضحك طبعاً ,أنا ضد الضحك من غير سبب معقول.. إلخ (ص ٩٧) . وأسلوب الخطاب هذا يتميز بالتلقائية والعفوية ويشرك القارئ فى الحدث. وفى هذا النوع من القصص نحس وكأن الكاتب لم يكن له إلا هدف واحد من وراء تقنياته هو إلغاء المسافة بينه وبين القارئ حتى ليحس الأخير وكأنه أحد أبطال الرواية أو كأنه اشترك مع المؤلف فى كتابة العمل. ولعل القارئ مازال يذكر رأينا فى هذه القصة وهو أنها أضعف قصص المجموعة من الناحية الفنية (وقد فصلنا أسباب ذلك فى مكانه) ولكن من حق المؤلف علينا أن نستدرك بأن طريقة السرد هذه قد حمت القصة من السقوط فى النثرية والابتذال بل إنها منحتها ثوباً فنياً أضفى عليها الكثير من الجاذبية والخفة والرشاقة فجاءت طريفة أليفة محبّبة. إن راوية أحمد الشيخ فى هذه القصة يخاطب شخصية أُخرى لها دورها فى القصة , لكن القارئ يحس وكأن الراوية يخاطبه هو. ولنقرأ فقرة أخرى منها : لم يكن مثل هذا الكشف لغزاً لأنك عشت مرارة الفقد. منذ البداية أعطيت لأنه لم يكن لديك غير الاستعداد الفطرى للعطاء , وعندما أدركت أنك تعيش وحيداً فى عراء العالم دون الاستناد على أحد فرحت لأنك لم تفعل معكوس ما فعلت ولأن اللعبة كانت قد تخللتك ولبستك (ص ٩٨) .

وهذا الأسلوب له سابقة فى أعمال أحمد الشيخ الأخرى . وبالتحديد فى قصة كشف المستور من المجموعة التى تحمل هذا الاسم والسابقة على هذه مباشرة. وإن كان الأسلوب هنا يختلف قليلاً. ففى قصة الابتلاع كان الأسلوب على النحوالذى رأيناه المتكلم الفرد _ المخاطب الفرد , أمّا فى قصة كشف المستور فكان الأسلوب على النحوالتالى : المتكلم الفرد _ المخاطب الجمع . يقول على سبيل المثال : أحكى

لكم التفاصيل , نعم سأحكى .. إلخ (ص ٥) كما يقول : أنا لا يهمنى الفلوس , الفلوس تذهب وتجىء , إنما المهم هوأن يكون عارف قدر نفسه , أنتم تعرفون أن جلسة طائشة كفيلة بحرق ما يوازى نصف مرتب الأخ الكبير المحترم (ص ٦) . بهذا نجد أن أحمد الشيخ ينجح فى صياغة أنماط من العلاقات الجديدة فى أسلوب سردى متنوع فيه جدة وطرافة.

السخرية فى البناء الفنى :

لعل من أهم ما فى قصص أحمد الشيخ هوبناؤها الفنى الذى يجعل من السخرية عنصراً مهماً فى الكشف عن مواطن الخلل فى المجتمع. وتأتى السخرية فى العادة مغلفة بخفة الدم الشعبية المعروفة عن أبناء الطبقة الكادحة من المصريين , وهم أبطال كل قصصه تقريباً. ولن نتتبع مواطن توظيف هذا العنصر المهم فى كل قصص المجموعة , وإنما سوف نكتفى بضرب مثال أومثالين ونترك للقارئ مساحة واسعة كى يكتشف بنفسه. من أمثلة ذلك ما جاء فى قصة الزائرة عن الولد الفحل فى الأتوبيس وهذا المشهد يرد ضمن الأمثلة التى سبق أن ذكرنا أنها تمثل بعص الصور التى التقطها المؤلف من حياة الطبقات الكادحة. يحكى لنا بطل القصة (الذى كان يسعد بقدوم الزائرة كما رأينا) عن موقف حدث له أثناء ركوبه الأتوبيس حيث انحشر ولد فحل بجواره بينما يده الخالية تندس فى جيب جاره من الناحية الأخرى. وتتطور القصة فنجد الولد الفحل الذى كان يحاول السرقة قد برع فى تمثيل دور الضحية وألبس التهمة لصاحبنا , ثم جره نحوالباب الخلفى وضربه علقة محترمة هكذا بدون أى جريرة ارتكبها اللهم إلا حظه العاثر الذى جعل مكانه فى الأتوبيس بجوار هذا الولد الفحل الحرامى.

ولا يقتصر الأمر على تضفير مثل هذه الحكاية فى سياق القصة , وإنما تظهر خفة الدم الشعبية هذه فى الكثير من المواقف نأخذ منها على سبيل المثال أيضاً , محاولة زوجة عبد الونيس فى قصة وليمتان الظهور بمظهر الطبقات الراقية , وهووضع يتناقض مع حالتها الواقعية مما يؤدى إلى حدوث نوع من المفارقة تثير الضحك. هذا ما حكاه لنا المؤلف (والسرد على لسان الشخص الثالث) بقوله : بذلك كانت تثرثر السيدة البدينة ,وتحكى عن أحداث لم تكن ومشاريع لم يفكر فيها أحد ,

وحين ادعت السيدة أن شقيقها مازال يعيش فى باريس لم يتمالك عبد الونيس نفسه , أفلتت من أنفه خنفرة مقطوعة توحى بضحكة مكتومة , جاهد فى إخفائها لكنه لم ينجح (ص ٥٦) .

وهذا العنصر الساخر يمثل إحدى اللوازم فى أعمال أحمد الشيخ. ففى قصة كشف المستور من المجموعة السابقة يقدم لنا الكاتب بطريقة المتكلم _ المخاطبون كما أسلفنا مقابلة مضحكة بين شخص تعلم وحالته فقر ويخفى كبرياءه الزائف خلف قناع شفاف وبين آخر لم يتعلم (أخيه) ولكن حالته ميسورة وهويحمد الله أنه لم يتعلم وإلا لكان مثل أخيه. ويلتقط المؤلف جزئية من حياة الاثنين تجمع بينهما فى موقف واحد ساخر عندما ذهب غير المتعلم مع أولاده إلى أخيه للزيارة. ونترك الراوى (غير المتعلم) يحكى لنا طرفاً مما دار فى هذه الزيارة. يقول : نعود للموضوع قلت له نخرج لقضاء سهرة فى وسط البلد , نتعشى فى مطعم , وندخل سينما , فهل هذا غلط؟ (طيب واحد غرضه أن ينبسط , يعكنن عليه ؟... قال الأستاذ المحترم.. نتعشى فى البيت , افهموها , المسألة لا تحتاج إلى تفسير , المسألة مسألة فلوس... إلخ (ص ٦).

وفى قصة «ضرب المواطن فاضل التلاوى» من مجموعة النبش فى الدماغ نجد فاضلاً عندما أراد أن يتجنب العبور على الكوبرى العلوى فى ميدان التحرير أصر العسكرى على أن يحول بينه وبين المرور أسفل الكوبرى , وهويقول لنفسه , فى خفة دم شعبية أيضاً : إنه شاب مكتمل الصحة وليست به عاهة ظاهرة , فليطلع الكوبرى مثل خلق الله , أم أنه يحسب على رأسه ريشة ؟ (ص ١٦٠) .

الحوار واللغة :

يجيد أحمد الشيخ أسلوب تضفير الحوار فى سياق النص , على نحو ما نقرأ فى قصة «كلاب السيجة » التى يبدأها بقوله : أشاروا عليه بالسفر إلى تلك المدن البعيدة مؤكدين أنه سوف ينصلح حاله فأنت لا تقل عنهم فى شىء يا شيخ عمران (ص ٤٣) . وحتى فى بعض النصوص التى يدور فيها الحوار بين شخصين يبدو هذا الحوار وكأنه امتداد من طرف واحد , بحيث نجد أن الطرف الثانى حتى ولولم يرد

فسوف يمضى الحوار على شكل مونولوج مسموع. وهذا من التقنيات الجديدة التى دخلت على فن القصة فى العالم كله وأضفت على الأسلوب كثيراً من السحر والرشاقة والألفة. وفى قصة الشملولة عندما يدور الحوار بين الشملولة فطوم وبين زوجة أخيها نجده مجرد أوامر من الأولى وكأنها تخاطب نفسها, وطاعة عمياء من الثانية التى ترد دائماً بجملة على مثال نعملها.. حاضر أما مشاهد الحوار التقليدية من سؤال وجواب أو تواصل فى الكلام فلا تظهر إلا نادراً فى هذه المجموعة, ذلك لأن الكاتب قد استعاض عنها بوسائل أخرى كالتى ذكرناها أوترك العنان للذاكرة وتيار الوعى تنسج ما يرد على خاطره من مواقف وأحداث وأفكار, أخذ يربط بينها جميعاً فى أسلوب فنى أخّاذ وفى تقنيات طريفة مستحدثة.

أمَّا اللغة فى هذه المجموعة فبسيطة وسهلة ومباشرة حتى فى مجموعة القصص التى ذكرنا أن فيها رمزية, لأن الرمز فيها لا يرتكز على اللغة قدر ارتكازه على المضمون. ولكن بساطة اللغة وسهولتها فى أعمال أحمد الشيخ لا تعنى أنها هينة أوأن من السهل تقليدها, وإنما تنطبق عليها _ بحق _ المقولة المشهورة السهل الممتنع, ذلك لأن براعة أحمد الشيخ لا تتمثل فى بناء عالم فنى قائم أساساً على اللغة وإنما تتمثل فى صياغة نمط من العلاقات الجديدة والتجارب والأحداث والشخصيات فى تقنيات فنية ناضجة ومتقدمة. إن المنطلق الأساسى عند أحمد الشيخ هوالواقع بما يحمل من تناقضات وسخريات ومفارقات. وحتى عندما يلجأ إلى التصوير مثلما رأينا فى قصة الشملولة فإنه يكون حريصاً على التقاط كل العناصر والجزئيات الفاعلة فى واقع الحياة من إنسان وحيوان وجماد ومشاعر وأفكار.

بعض الهنات :

ولا نختم هذه الدراسة قبل أن نشير إلى بعض الهنات التى وردت عرضاً فى المجموعة. من ذلك المشهد قبل الأخير الذى جاء فى قصة «الحنان الصيفى» عندما عرض الصديق العائد من السفر على صديقه الفقير أن يسأل له عمن يشترى سيارته, وأنه سوف يعطيه فى مقابل ذلك عمولة مناسبة ,فأبدى الآخر استياءه من هذا العرض وانتهى هذا المشهد بأن قام الأول بفتح باب سيارته وأنزل صديقه ملفوظاً فى مكان لا يعرفه ثم انطلق وتركه فى حالة يرثى لها. ولو أن القصة ختمت بهذا المشهد لكان

نهـاية لا بأس بهـا . ولكن الذى حدث هوأن الصديقين التقيا فى العام التالى صدفة وتبادلا القبلات المشتاقة ثم تركا بقية الأصدقاء الذين كانوا مجتمعين فى المقهى وقاما بجولة فى السيارة على غرار ما كانا يفعلان فى السنوات السابقة . وأنا أعترف _ بصفتى قارئاً _ أنى أحسست إحساساً قوياً بأن هذا المشهد دخيل على سياق القصة , وأن من الأفضل حذفه لكى يستقيم السياق حتى النهاية . وربما يختلف معى المؤلف فى ذلك , وربما يختلف معى أيضاً أى قارئ آخر , ولكن لن يختلف أحد معى فى أنى أعبر عن إحساس شعرت به عند قراءتى لهذا المشهد وما تلاه من خاتمة .

هناك أيضاً بعض الهنات اللغوية وإن كنا نعلقها , فى العادة , على مشجب الأخطاء المطبعية ولكن بعضها تكرر أكثر من مرة , وهذا ما يدفعنى إلى الإشارة إليها حتى يتجنبها المؤلف عند إعادة طبع هذه المجموعة القيمة . من ذلك قوله فى (ص ٦٧) : فزادت قناعتها بفكرتى والأصح _ كما هومعلوم _ فزاد اقتناعها بفكرتى . ومنها فرحت أشكى له حالى (ص ٨١) والصحيح أشكو . ومنها خطا خطوتان (ص ٨٦) والصحيح خطوتين وقد تكرر هذا الخطأ فى (ص ٩٥) . ومنها أن يتجه إليه أولئك الآتين من المدن البعيدة (ص ٩٣) والصحيح الآتون ولكن كل هذه الأشياء _ كما ترى _ أمور هينة .

"رسّام الأرانب"

كتابة جديدة لكاتب محترف

مما يدل على ثراء العالم القصصى عند أحمد الشيخ أن المرء يحس وهويقرأ قصص هذه المجموعة «رسّام الأرانب»، أن كل قصة منها تحتاج وحدها إلى دراسة قائمة بذاتها . كما أنك تحس بالحاجة إلى قراءتها أكثر من مرة قبل أن تتكون لديك فكرة عنها . وفى كل مرة تكتشف أنك لم تنتبه إلى هذه العناصر أوتلك فى القراءة السابقة . ولعل هذا راجع إلى أن أحمد الشيخ فى مجموعتيه الأخيرتين اللتين صدرتا تقريباً فى وقت واحد وهما «رسّام الأرانب» و«ملاعيب الأكابر» قد طور أدواته الفنية بشكل واع وعميق ومؤثر . ثم إنه قدم تجارب جديدة ومختلفة كل الاختلاف عن كتاباته السابقة . ولا شك أن تطوير أدوات الكتابة مسألة مهمة ومطلوبة فى كل وقت ، وهى فيما يتعلق بالفنون الإبداعية بصفة خاصة ضرورية من أجل ترسيخ مكانة الكاتب وإعطائه حقه من التميز والتأصيل . ومما يميز هذه المجموعة أيضاً أنك لا تستطيع أن تقول عنها إنها تعبر عن البيئة الريفية . على الرغم من أن هذه البيئة فى الخلفية دائماً . لأنه من الواضح أن المؤلف عرف كيف يتجاوز هذه التقسيمة الثنائية المكوّنة من الريف والحضر ليقدم منظومة أُخرى تشمل الإنسان فى كل شئونه . وفى

صنوف حياته المنتقلة دائماً بين هذا المكان وذاك. ومن ثم نجد راوى القصة أو بطلها يتنقل بين أزمنة مختلفة وأماكن متنوعة. فهومثلاً عندما يعود إلى ذكرياته يكون داخل الريف ,لكنه فى اللحظة الحاضرة يحكى من مكان آخر قد يكون داخل المدينة أوغيرها من الأماكن. وبهذا تأتى بعض القصص , من جهة أماكن الأحداث , أقرب إلى عالم المدينة على نحو ما نرى فى قصص عن الأحلام المبتورة و عن الحلم الممتد و الخط الأخير فى لوحة الذكريات , وقد تدور أحداث القصة كلها فى الريف مثلما نجد فى قصة والبنت كانت بنت موت وقصة طالق المطلوق وغيرها.

وينبغى أن أشير منذ البداية إلى المنهج الذى اتبعته فى قراءة هذه المجموعة , وهومنهج يقوم على بعض معطيات نظرية التلقى[1]. وهذه النظرية لها تفريعات كثيرة عند تودوروف ونظريته المقسمة إلى ثلاثة أنواع , وريفاتير ونهجه المعروف بالقارئ المثالى , وراولز وبيتيت ومنهجهما القرائى المسمّى بـ مبدأ التوازن الانعكاسى , "وهانز روبرت ياوس , وفولفجانج إيزر وسواهما من مدرسة كونستانز الألمانية ,ونظرياتهم حول ما يسمّى بـ أفق التوقعات "أو رصيد النص , إضافة إلى الخبرة الجمالية وفعل القراءة , والفراغات , والقارئ الضمنى , والقراءة الثانية.. إلخ. وقد توقفت بصفة خاصة عند المبدأ الأخير. وهذا المبدأ يقوم على فرضية أن كثيرين منا قد يسألون أنفسهم عند قراءتهم للمرة الثانية لأى عمل أدبى : لماذا أحس الآن تجاه هذا العمل بمشاعر مختلفة عن المشاعر التى خرجت بها فى المرة الأولى ؟ وهذا السؤال لم يعد الآن مجرد سؤال انطباعى , بل صار مهماً ومشروعاً يدخل مختبرات البحث , وتطبق عليه شروط التفكير العلمى من وضع الفرضية ثم اختبارها ثم التحقق منها[2]. ويحكى لنا الدكتور عبد الله الغذامى , فى دراسته عن حمزة شحاتة الشاعر السعودى , أنه وجد فى تعدد القراءة حلاً لمعضلة القراءة نفسها , فداواها _ كما يقول _ بالتى كانت هى الداء. وقد وجد أن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها يساعد على استكشاف بواطن النص , واستكناه خفاياه. وفى ذلك يقول : وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له فى صناعة النص وتفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحانٍ وسائل حكمنا , بأن نخضعها هى نفسها للفحص والتمحيص , وذلك بمراجعتها فى ضوء تعدد القراءة واختبار نتائجها . (٣) وقد فعلت

شيئاً كهذا فى قراءتى لمجموعة رسَّام الأرانب إذ قرأتها وأعدت قراءتها فى ظروف وأوضاع مختلفة ,ومن هذه القراءات توصلت إلى أنها مقسمة إلى قسمين : ١ _ قسم يمـثل _ على نحـوما _ امتداداً للتيار الواقعى الاجتماعى عند أحمد الشيخ ويضم القصص التالية : والبنت كانت بنت موت , و الخروج من المدخل الأخضر ,و ابن خالتى نون . ٢ _ والقسم الثانى ويتكون من كل القصص الباقية وعددها سبع , ويقوم على تجارب جديدة ومختلفة تماماً عن كتاباته السابقة , وأنا أعـتـقـد أن هذا التطور الجديد فى قصص أحمد الشيخ يحفر لتيار جديد فى القصة القصيرة , ويمكن أن تكون له تأثيرات وامتدادات مهمة إذا استوعبه النقّاد والكتّاب بالشكل الذى قصد إليه الكاتب. وفى هذا النوع من القصص يوظف أحمد الشيخ الحلم الممزوج بالتأمل فى كتابة القصة القصيرة , ومن ثم يدخل هذا العمل ضمن ما يسمّى بالكتابة التجريبية أو الطليعية التى تؤسس لتوجه جديد يحتاج إلى نوع من التنظير الموازى , ســواء من جانب الكاتب نفسه فيما يسمّى بالبيان أو الشهادة أو من جانب الآخرين , حتى يرسخ وتسمع أصداؤه.

الواقعية الاجتماعية :

ولنتوقف أولاً عند القسم الأول والقصص الثلاث التى ذكرناها من قبل. ونلاحظ أن اثنتين منها تجرى أحداثهما فى العهد الملكى وهما والبنت كانت بنت موت و الخروج من المدخل الأخضر , والثالثة فى عصر الانفتاح وهى ابن خالتى نون . وهناك تشابه كبير فى الموضوع بين القصتين الأخيرتين. يقدم لنا المؤلف فى بداية القصة الأخيرة صورة مكانية للتحول الذى حدث لابن الخالة نون. فبعد أن وصف المقعد الهزّاز الذى يجلس عليه قال : كان الرجل قد بدا لى على نحوغامض دائرياً فى كل شىء : الوجه المنتفخ , والكرش البارز , والقبضتين , والكتفين , إضافة إلى العينين المتواريتين خلف عدستين مدورتين فى إطار معدنى لامع فوق أنف مدورة وشفتين مكتنزتين حمراوين من أثر الشبع بعد جوع بحسب ما يشاع عنه على ألسنة الكارهين .(ص ١٥١) . وإذا كان ابن الخالة نون قد دفن والده فى مقابر الصدقة قرب قلعة صلاح الدين فإنه الآن موظف كبير يقع مكتبه فى حى الزمالك. أمّا أهله _ ومنهم ابن خالته أوالراوى الذى وسّطوه فى إحضاره _ فيعيشون فى قرية محلة

مرحوم إحدى قرى الغربية. ولعل أهم ما فى القصة هوتلك الحالة التى تنتاب بطلها إزاء هذا الشخص المهم، لدرجة أنه شعر بالارتياح الشديد عندما قدم استقالته من الوزارة التى يعمل بها قريبه هذا وكيلاً أول لها. وكان هذا القريب نفسه هوالذى وقّع بالموافقة على هذه الاستقالة. وبهذا فإن المؤلف لا يقدم حكاية بقدر ما يقدم حالة إنسانية : قرابة ومودة وصلات قديمة يفترض أنها تصنع جواً من الألفة والتواصل، لكن المشاعر الأخرى المتمثلة فى الرهبة والخوف ووطأة الوضع الجديد تقيم جداراً كثيفاً يحول دون هذا التواصل. وينتهى الأمر بالانقطاع الكامل، حيث أن كل الظروف والملابسات ترشّح لهذا الانقطاع. أمّا قصة «الخروج من الباب الأخضر» فتحكى عن شخص له حاجة عند رجل مهم من رجال العهد الملكى... والقصة كلها تدور حول كيفية الدخول لهذا الرجل، وتصف مكتبه، ووضعه المادى والوظيفى وغير ذلك. وتنتهى بالفقرة التالية : خرجت من نفس الباب الذى دخلت منه وكانت صورة الباشا بملابس التشريفة وبالحجم الطبيعى تقف فى مواجهتى غاضبة ومستهينة بأمرى. وكنت أنزل درجات السلم على مهل دون الاستناد إلى الدرابزين. أسمع صوت أبى يحدثنى عن ضرورة السعى من جديد وعدم الاستسلام، ويوصينى بينما أنزل درجات السلم بألا أخيّب رجاءه أو أن أكسر نفسى لمخلوق حتى ولوكان واحداً من أتباع الملك سكان القصور. (ص ١٤٧). وهكذا تكون النهاية فى القصتين واحدة تقريباً سواء كان الشخص المقصود من أيام العصر الملكى أومن عصر الانفتاح وسواء كان قريباً أوغير قريب. أهم شيء هوألا يفرط المرء فى كرامته حتى ولوكان ذلك من أجل وظيفة. والكرامة مثل كل شيء نسبية : فقد لا يحس الشخص بالخزى وهويفرط فى عرضه على نحوما فعل محجوب عبد الدايم فى رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، وكان محجوب قد باع شرفه للباشا من أجل وظيفة. ولكننا فى قصتى أحمد الشيخ المذكورتين نجد الشخص يأنف من مجرد الاستعانة بشخصية مهمة فى طلب وظيفة أوالحصول على ترقية أووضع أفضل.

وفى قصة «والبنت كانت بنت موت»، وهى قصة طويلة نسبياً (حوالى ٣٠ صفحة)، وإن كانت قصص المجموعة كلها أقرب إلى الطول، نجد نفس هذه الروح التى تتسم بالأنفة، والكبرياء، وعدم الانخداع بالمظاهر : فقد حاول الشيخ عبد

الصبور أن يخطب البنت , واسمها زينب , لأخيه عبد النصير الذى يعمل مجنداً ضمن حرس الملك. وعلى الرغم من أن والد زينب نفسه (ووالد الراوى) هوالذى كتب بخطه الجميل طلب التجديد فى العمل لعبد النصير فإنه لم يوافق على هذه الخطوبة , وقال للشيخ عبد الصبور : زينب حتكمّل علامها , يا شيخ عبد الصبور , دى لسة عيّلة ولما تكبر تبقى تاخد إل يليق لها ويكون صاحب النصيب. ما تزعلش منى إن قلت لك ما تفتحش السيرة دى تانى... زينب ؟ لأ لأ. (ص ٥٢) . والذى حدث أن زينب أصابتها العين فمرضت مرضاً لم تبرأ منه وتوفيت. وبالطبع يصف لنا القاص كل المشاهد بشيء من التفصيل لدرجة أنه يخصص مساحة لما يسمّى بقراءة الخاتمة حيث تجمع الأسرة عدداً من حفظة القرآن وقارئى الرواتب والفقهاء الذين يُقَسّمون سور المصحف فيما بينهم للقراءة على روح الميت. وتتجلى فى هذه القصة معرفة الكاتب بالعادات الاجتماعية التى تبدو وكأنه فريضة من الفرائض الدينية ينبغى الاهتمام بها. ويصف لنا الراوى ساعة الأكل بعد أن انتهى القرّاء من القراءة قائلاً : " وقبل أن يسيطر الصمت فى أرجاء المندرة الكبيرة جاءت الصوانى النحاسية وعليها المواعين المملوءة بالفت والأرز ومن فوقها قطع اللحم المسلوق الذى تخاطفوه , رغم كثرته , عميان ومفتحين , وبأسنانهم نهشوه قبل أن يجربوا الرز أوالفت فوّاح الرائحة (ص ٧٠) .

وفى هذا النوع من القصص نجد لغة السرد تتناسب مع هذا الحكى الواقعى الذى يركز بصفة خاصة على رصد شريحة من الواقع الاجتماعى , وإن كان القاص فى الوقت نفسه يحاول أن يتعمق فى أغوار الشخصية كى يستخرج من داخلها رؤيتها لما يجرى حولها , أو الأحاسيس الموّارة داخل النفس , على نحوما نرى فى المشهد التالى من قصة «الخروج من المدخل الأخضر» , يقول الراوى واصفاً الرجل مبروم الشارب الذى رآه يدخل على الباشا ويقدم فروض الولاء والطاعة : وبدا لى أن شارب الرجل المبروم قد انبرم أكثر وصار أكثر صلابة فى وقفته , كأنه بعد أن أدى واجبه قد سمح له بأن يشمخ ويعلو فوق كل الشوارب فى المكان. ولعلنى وأنا أتأمل صورة الرجل المهيب (يقصد الباشا) المعلقة فى بروازها الذهبى إلى جوار صورة الملك توهمت

أبى وقد أطل من وسط الإطار وسمعته وهويهمس لى محذراً كما كان يفعل فى السابق إوعاك توطيها لحد مهما إن كان يا ولد . (ص ١٤٣) .

القصص التجريبية :

أشرت من قبل إلى أن أحمد الشيخ , فى القصص الأخرى من المجموعة , وعددها سبع , يقدم تجارب جديدة من القص ترتكز بصورة أساسية على توظيف تقنية الحلم. والحلم هنا لا يأتى بمفهومه السريالى الذى يدخل ضمن ما يسمى بالكتابة الآلية , كما أنه لا يقدم عالماً موازياً للعالم الواقعى على نحوما يحدث عند كافكا , وإنما الحلم هنا وسيلة أوأداة للكشف عن الواقع , وهوحلم يأتى عادة ممزوجاً بالتأمل , ثم إنه حلم فرضته وطأة الواقع التى لا ترحم. ولهذا نقرأ فى آخر قصة عن الحلم الممتد تحت عنوان عن جدوى أحلام الفقراء : سألت نفسى فى الصحوعن جدوى أحلام الفقراء وجاوبت نفسى بأنها بلا قيمة , وأنه كان من الأفضل أن تنزاح عنهم تلك الأحلام الوردية لتنزاح عنهم بالمثل تلك الكوابيس والرؤى الكاذبة. وتكشف لى أن الأحلام المبتورة تسبب الضجر بمثل ما تسبب الأحلام الممتدة هموم الليل والنهار دون تفرقة , وأنه لوتخلص الفقراء من تلك الأحلام الفسدانة لكانت لساعات رقادهم فوائد أكثر. (ص ١٠٦) .

وتتجلى الاستفادة من تقنية الحلم فى صور شتّى , وإن كانت هذه الصور تتلاقى جميعها لتصنع ما يشبه السياق الممتد فى كل القصص , إلا أن الغلبة أحياناً تكون لهذه الصورة أوتلك حسبما تتطلبه ظروف كل قصة. ففى قصة «عن الحلم الممتد» والتى نقلنا منها الفترة السابقة نجد صورة الحلم الممزوج بالتأمل هى الصورة الغالبة. وهذا واضح فى الفقرة المذكورة. والقصة منذ البداية تبدأ بالتأمل وتمضى كذلك حتى النهاية. وها هى بعض السطور الأولى : لابد أنه هناك علاقة مؤكدة بين أنواع الحلم والرؤى ووجود أوعدم وجود ضروس العقل , ولابد أن وجودها يمنع امتداد بعض الرؤى ثم استمرارها وتواصلها على طريقة المسلسلات الهابطة والمملة التى يعرضونها فتوشك أن تصيب متوسطى الذكاء بالتخلف العقلى. (ص ٩٧) . وفى قصة عن الأحلام المبتورة يربط الراوى بين هذه الأحلام وبين ضرس العقل , هذا الضرس الذى قام الطبيب عامداً بخلعه له بدلاً من الضرس المعطوب الذى ذهب أساساً من

أجل خلعه. ولا نستطيع أن نربط بين الأحلام المبتورة وبين خلع ضرس العقل إلا على طريقة التفريق بين الصورة التقليدية والصورة الإيحائية التى عرض لها الناقد الإسبانى كارلوس بوسونيوفى كتابه اللاعقلانية الشعرية , "حيث تختص الصورة التقليدية بالشعر القديم الذى يرد فيه وجه الشبه على الفور ويكون واضحاً. فعندما نقول شعر كالذهب يدرك الذهن على الفور وجه المشابهة وهوالصفرة , أمَّا الصورة الإيحائية , وهى خاصة بالشعر الحديث , فإن وجه الشبه لا يمكن إدراكه إلا بالعاطفة التى تستطيع أن تجمع بين المتباعدات أوحتى بين المتناقضات , على نحوما نقول صديقى مثل الجبال , ويكون السؤال : فى ماذا ؟ هل فى الرسوخ ؟ أم فى الطول ؟ أم فى الاتساع ؟ أم فى كل هذه الأشياء مجتمعة ؟. وكما نقول أيضاً : "العصفور مثل قوس قزح . فهذه تشبيهات يمكن أن تدركها المخيلة المحدثة , أى التى تعودت على مثل هذه الصور فى الجمع بين الأشياء. والحق أن هذا مبحث فى غاية الأهمية لأنه يفرِّق بوضوح بين المخيلة التقليدية والمخيلة المحدثة(٤) فالربط بين الأحلام المبتورة وبين خلع ضرس العقل فى السياق التركيبى الذى ورد فيه هذان الأمران , إضافة إلى السياق العام الذى يربط بينهما , أقول إن هذا الربط لا يمكن إدراكه إلا فى إطار حالة من التلقى تستوعب مفاجآت الجمع بين كل هذه الأشياء. وحتى هذا الربط يتجلى فى تفريعات أُخرى داخل القصة مثلما تقول زوجته له ولنفسها : "حتى أحلامك تأتيك بالتقسيط أوبالقطَّارة مثل رزقنا القليل !! (ص ٨١) . لكن على الرغم من أن هذه الأحلام تأتى بالقطَّارة إلا أنه لا يتجاوز حدوده إلا فيها : فهو يدخل فى صراعات مع زعماء العالم بوش وتاتشر , وهتلر ,وكيم إيل سونج , والخمينى , وميتران , وديجول , وأنديرا غاندى , وماوتسى تونج ,وعبد الناصر , والسادات , وكارتر , وكاسترو, وجورباتشوف , وستالين , وبعض جنرالات أمريكا اللاتينية. بل إنه يحلم بالقدامى مثل رمسيس وتحتمس وحمورابى.. إلخ , وهؤلاء جميعاً متواجدون بين صفحات التاريخ المكتوب , عكس هؤلاء الذين مازالوا يعيشون ويمارسون أدوارهم حتى هذه الساعة برضانا أوغصباً عنَّا نحن المحكومين , الذين نادراً ما يقيم لهم أمثال هؤلاء الحكام والقادة والأبطال الكثير من الاعتبار أوالحساب. الراوى ـ إذن ـ يجد فى الأحلام متنفساً كبيراً , وليس ذلك فحسب بل إنها أعطته كذلك الفرصة للانسياق

خلف تأملاته . هذه التأملات التى صارت بالنسبة له بلسماً , وشفاء من كل داء , بما فى ذلك الفقر , لدرجة أنه عندما ذكر له الطبيب أنه خلع له ضرس العقل بدلاً من الضرس المكسور لم يثر ولم يحتج , بل كان موقفه كله يتجسّد فى الكلمات التالية فى نهاية القصة : كنت أشعر أننى سقطت من فوق الهرم الأكبر أو أننى خسرت عقلى عندما أسلمت نفسى للرجل ليخلع الضرس السليم ويهمل المكسور , ولم أكن بقادر على الكلام أوالاحتجاج أوالغضب فتركت عيادته , ونزلت مهزوماً على درجات السلم (ص ٩٣) . ولا شك أن هذه الكلمات الأخيرة تحيلنا إلى دلالة أُخرى من دلالات اللجوء إلى الحلم , هى الإحساس بصعوبة تغيير الواقع , ومن ثم يكون الحلم وسيلة للبعد , بقدر الإمكان , عن هذا الواقع إلى أن تنجلى الغمة ويظهر ضوء فى نهاية النفق. ولا شك أن كل الأحداث التى تجرى فى العالم الإسلامى الآن ترشح لهذه الحالة , مما يجعل الحلم نافذة للإطلالة على عالم جديد , وعلى وضع أكثر قدرة على بعث مشاعر التناغم مع مفردات الواقع.

وننتقل إلى صورة أُخرى من صور توظيف الحلم فنجد السيادة فى البناء الفنى للقصة .كما نجد فى القصة الأخيرة « الكلام الساكت» , "التى تدور فى زمنين :

١ ـ زمن أول : هوزمن الطفولة والصبا والشباب .

٢ ـ زمن ثان : ويسميه بالزمن الآخر , وهوزمن ما بعد مرحلة الشباب بعد أن أصبحت الزوجة هى البديل للأم فى الزمن السابق.

وكل زمن من هذين الزمنين يقوم على فواصل أومراحل تتشابه وتختلف فيما بينها على نحوما سوف نفصّل فى السطور التالية :

فالزمن الأول يبدأ بالرؤية حيث يحكى لنا الراوى أنه فى صباه المبكر رأى نفسه فى المنام يفقد البصر ويعيش أعمى , وأنّ العمر قد امتد به حتى رأى نفسه جداً لعشرات الأحفاد. ثم ننتقل إلى البشرى حيث حكى لأمه ما كان يشهده كل ليلة فى مناماته فبشرته بأن المولى سوف ينعم عليه بالبصر الحديد فيرى فى حلكة الظلام وعتمة الليل بمثل ما يرى فى عز الظهيرة , وقد طلبت منه ألا يبوح بالسر لأحد , لكنه بعد وفاتها ـ وهنا نصل إلى المرحلة الثالثة ـ لم يعد يجد من يجلس إليه ويفضفض

معه ففكر جدياً فى أن يكتب السر على الورق ومن هنا بدأ يفقد قدرته على النظر الحديد , وكأن الكتابة هنا صارت معادلة للفقدان ولعلها كذلك فى زمن فقدت فيه أى تأثير لها. وهكذا يتكون الزمن الأول من رؤية , ثم بشرى , ثم بوح أعقبه فقدان للنظر الحديد. وننتقل بعد ذلك إلى الزمن الثانى فنجده هوالآخر يبدأ برؤية : "فى زمن آخر رأيتنى فى المنام وقد أصابنى صمم وانطرشت. ما عدت أسمع أى أصوات. أفزعنى أن أرى نظرات الفزع فى عيون أولادى وأحفادى (ص ١٨١). ونلاحظ هنا أن الأحلام بدأت تتحول إلى كوابيس , وهذا لم يحدث فى الزمن الأول , وهنا ننتقل إلى مرحلة البوح , ولكن البوح هنا موجّه إلى الزوجة التى حلت محل الأم , حيث حكى لها تفاصيل الكابوس الذى كبس على أنفاسه وأوشك أن يزهق روحه خلال الليل , لكن زوجته فاجأته بزغاريد مجلجلة تعبيراً عن فرحتها , وأوصته بالكتمان. وبمرور الأيام زادت قدرته على السمع فأخذ يسمع أصوات أنياب الأسماك الكبيرة وهى تنهش لحوم الأسماك الصغيرة , وصارت لديه القدرة على سماع أصوات من يتآمرون على الوطن من خارج حدود الوطن... أشياء كثيرة صار يسمعها , ويحاول الاحتجاج , لكن زوجته تلومه لأن هذا الاحتجاج يؤثر على رزقهم القليل. ومع ذلك كان لا يستطيع أن يمنع نفسه من الاحتجاج على زيادة الأسعار , وزحام المواصلات , وضآلة الرواتب , وفساد الذمم , سيادة الكسل , وبلادة المشاعر. وفى بعض الأحيان كان يتعارك ويصاب بإصابات متنوعة. وذات مرة قال لروحه : جرب السكوت وبعض البلادة حتى لا تنعجن حياتك أكثر مما انعجنت . بل إنه فكر أن يحرم زوجته من إحساسها الدائم بأنها الوحيدة التى تعرف سره الخطير وتحفظه وقال لروحه : أبوح لأول من يصادفنى بتفاصيل المنام القديم , وهنا ننتقل إلى فاصل آخر يشبه الكشف فى الزمن الأول , فقد التقى بصديق قديم فى منتصف الطريق بين بيتيهما , وكان قد عقد العزم على أن يبوح له بالسر , ولكن الصديق فاجأه بأن ذكر له أنه رأى فى المنام حلماً عجيباً , وعندما حكاه له وجد أنه يتشابه فى جوهره مع حلمه القديم الذى ائتمن عليه زوجته وحدها منذ سنوات , ومن هنا شك فى أن زوجته تحاصره بالبوح لأصحابه. وإذا كنا نعلم أن الزوجة كانت أحرص منه على عدم البوح وكانت توصيه بذلك فإننا ندرك أن الناس جميعاً تعيش هذه الأحلام العجيبة.

وكان من المفروض أن تعمل هذه الأحلام على التواصل فيما بينهم , ولكن يحدث العكس تماماً , لدرجة أن هذين الصديقين القديمين لم يعد بينهما أى اتصال , وهذا ما حكاه لنا الراوى عندما قال فى ختام القصة : وبدا لى أننى لم أعد بقادر على سماع صوت صاحبى القديم أوالرد على إشاراته الكثيرة بالأصابع وغمزات العينين , وحركات الشفتين. كنت أبادله إشاراته بإشارات مماثلة , وأشعر فى نفس الوقت بأننا فقدنا التواصل المفترض أنه يجمعنا . وهكذا تقوم القصة على بناء متوازن فى زمنين مختلفين لتعكس من خلال الأحلام والكوابيس الأوضاع التى يعيشها مجتمعنا المعاصر. وبهذا يكون التعبير من خلال الحلم معادلاً للواقع الموضوعى , يكشف عن عناصره ويعرى سوءاته بواسطة بناء فنى محكم ورؤى بعيدة الغور متعددة الدلالات.

وفى قصة «رسام الأرانب» تتجلى صورة أخرى من صور توظيف الحلم. ونحن هنا أيضاً إزاء زمنين , مما يدل على أن الزمن يلعب دوراً مهماً فى قصص هذه المجموعة. فالأرنب الذى كان يطارده فى أحلام الصبى هونفس الأرنب الذى أخذ يطارده فيما بعد , لكن أمه فى الفترة الأولى كانت تحرسه وتحميه (ص ١٣) وتبدأ القصة بتأمل مهم حول موت الإرادة الذى يسبق الموت الجبرى , وعن أن الراوى فى زمنه الأول كان يفعل الأشياء فى أوقاتها , ولم يكن ينام نوماً متواصلاً كما يحدث الآن, لأن الدنيا حوله لم تكن قد تداخلت وساحت ألوانها إلى الحد الذى هى عليه حالياً. وكانت المرآة التى يرى نفسه فيها قديماً صادقة ولم تكذب أبداً لكن التحول أصابها بعد ذلك فتعلمت الكذب فى غفلة من الجميع. ولكن الأرنب الذى كان يطارده ظل كما هو. ويربط الراوى بين هذا الحلم الكابوسى وبين موضوع آخر عن أخيه الغائب. وإذا كان الأرنب لكثرة ما رآه فى أحلامه قد حوَّله إلى رسام للأرانب بعد أن كان يرسم الوحوش الضارية والأشجار العملاقة ذات الجذوع الصلبة , فإن أخاه الغائب كان دائماً عند عودته يعمل على تأنيبه ويتهمه بأنه يحرس جثة هامدة , يقصد بها أمه أوأمهما التى كان الراوى شديد الحرص عليها لدرجة أنه وضع لنفسه مقعداً عند باب حجرتها حتى يمكنه أن يتابعها ويتسمع أنفاسها وهى تلهث بشكل دائم ويستجيب لنداءاتها إذا طلبت جرعة ماء فى منتصف الليل. أمّا هذا الأخ القادم من الشمال فكان يلومه على ذلك ويحرضه على الفرار بنفسه , وقد وصل الحال بين الأخوين إلى حد

أن الراوى أصبح يطابق بين أخيه والأرنب الذى يطارده فى المنام. فكان ينظر إلى أخيه ويراه أرنباً ذكراً يتميز بالشراسة الخالصة وشدة العناد , وكـان يرى أنيـابه المسنونة ويتخوف من أن يحتال على ذكورته فى غفلة منه. بل إنه ذات مرة أغلق بابه عليه بالترباس , ولم يكتف بذلك وإنما أضاف ترباسين آخرين أحدهما فى أعلى الباب والآخر فى أسفله... هكذا بلغ به الأمر فى الخوف من أخيه القادم من الشمال. وتختم القصة بهذه الفقرة الدالة : والأعجب أننى كنت أسمع صوت نفسى رغم حرصى على الصمت والكتمان وأنا أهدر وأهتف. أعلن للجدران ولقطع الزجاج المسحوق والمكسور أننى إنسان قادر على النطق بمثل ما أنا قادر على الرسم والدفاع عن رجولتى , بل إنى كنت أسمع صوت ضحكاتى وهى تجلجل سخرية من كل ما أراه معكوساً على سطوح المرايا الكاذبة من وجوه الأرانب (ص ٢٢). وهكذا يكون الحلم هنا كابوسياً فيه مطاردة , وتعدٍّ , وقسوة , لكنها تواجه بالصلابة والتحدى والإصرار على المواجهة. ولعل أهم ما فى هذه القصة أن السرد يمضى فى سهولة وتلقائية مع حرفة مدربة , وصنعة فى البناء , والانتقال من حالة لحالة ومن مشهد لمشهد. ثم إن القصة تنطوى على جانب رمزى يشى بالرغبة القوية فى الخروج من المأزق. ويبقى أن نقول بالنسبة لقصة «رسّام الأرانب» أنها تقوم على التوازى بين حكايتين : حكاية الأرنب الذى يطارده فى المنام , وحكاية أخيه القادم من بلاد الشمال. وهذا التوازى فى حركة السرد نجده فى قصة أُخرى هى «طالق المطلوق» التى تتضمن حكايتين : حكاية ثور الست هانم بنت عم الباشا , وحكاية الولد العاق فى البيت. وتتداخل الحكايتان من خلال التأملات العميقة التى يبثها راوى القصة. وحكاية «الثور» تقوم على معلومة كانت شائعة أيام العهد الملكى تقول بأن الملك كان يستخلص من الذبيحة الكاملة عصارة فى كوب يشربها فتمنحه فحولة جنسية هائلة. وقد سمع الملك بفحولة ثور الست هانم بنت عم الباشا وثور الباشا ابن عمها فطلبهما. وفى تلك الليلة نزل الحزن فى قلب أهل القرية لأنهم سوف يفتقدون الثور الذى يخصب أبقارهم. ومن العجيب أن ثور الست هانم ظل يطارد راوى قصتنا فى كل منام , وكان يرمح وراءه , والناس تحذره من التباطؤ. وكان الثور المطلوق يطأ كل ما يصادفه من زراعات الفلاحين والأعيان , بل إنه كان يفسد أشجار المزرعتين

الكبيرتين : مزرعة الباشا ومزرعة بنت عمه الست هانم. كل هذا طبعاً في المنام، لكنها مطاردة مازالت حادثة إلى الآن. أمّا حكاية الولد العاق فهي الأخرى شديدة الغرابة، ويحكيها لنا الراوي منذ طفولة الولد إلى هذه اللحظة التي يضرب فيها أمه بقسوة، حتى كان الدم ينزف من فمها الجريح وتحاول ستر عري فخذيها بسبب تمزيقه لثوبها. وهكذا نجد أنفسنا في حالة حصار بين هذا الثور الذي مازال مطلوقاً في المنام، وهذا الولد العاق الذي لا يكف عن الإيذاء.

وفي قصة « الخط الأخير» في لوحة الذكريات لا نجد الحلم، وإنما نعثر على كتابة تجريبية تستخدم أدوات أُخرى في القص. فهذه القصة مجرد زيارة قام بها صديق رسّام لصديقه (راوي القصة)، وأثناء جلوسه في الصالون أخذ يتأمل لوحة معلقة بها صورة للأم، وكان تأمله لها يشي بأنه قد نسي أنه هوالذي رسمها منذ سنوات نقلاً عن صورة صغيرة. وعلى الرغم من أن هذا الصديق الزائر قام برسم صور عديدة لأمهات كثيرات فإنه لم يرسم صورة لأمه هو. وهو يرسم هذه الصور دون مقابل، وما يفعله ليس إلا محاولة للإجابة على سؤال مازال يحيره. نحن إذن أمام نمط من القص يركز على مشهد عادي وبسيط جداً، لكن القاص يعمل على تعميقه من خلال حركة السرد والتأملات. نقرأ مثلاً للصديق الرسّام قوله : كل الأمهات تتشابه. ربما تختلف الملامح، إنما هناك دائماً شيء مشترك، شيء غامض وخفي لا أستطيع وصفه بالكلمات. إنني أحدثك عن الصور التذكارية للأمهات تلك الصور التي أقوم بتكبيرها منذ سنوات ودون مقابل إلا محاولة الإجابة على سؤال مازال يحيرني (ص١٦٨). هذا السؤال هوالهم المتصل على طول القصة التي تنتهي ولما يقدم الرسام على رسم صورة لأمه وإن كانت ملامحها بمرور الوقت تتضح في خياله أكثر وأكثر، على العكس مما هو شائع من احتمال نسيان الملامح بمرور الوقت. وهكذا يؤكد لنا : إن ملامحها تتضح الآن وتتجسد في خيالي بشكل مذهل. دعني أودّعك وأشد على يدك بكل قوة لأنك كنت السبب (ص ١٧٤). وبهذا تعمل التأملات على تعميق الحكاية. ويضاف إلى ذلك الجانب الحرفي للقص، لأننا إزاء كاتب قصة قصيرة يعرف كيف يتغلغل في الأغوار السحيقة للإنسان، ويعود إلى الذكريات، ويمكن أن يحول الكائن البشري إلى كائن ينطوي على نوع من القداسة

وخاصة فى حالة الأم كما نجد فى عدد كبير من قصص المجموعة , وهـذه الأم فـى هذه القصة , وفى غيرها منبع للقيم , والزمن الجميل , والحب , والخوف والأمل.

وهكذا نرى أن القاص أحمد الشيخ استطاع أن يقدم لنا فى هذه المجموعة كتابة جـديدة , تفتح آفاقاً أمام كتّاب هذا النوع الأدبى الراسخ ,فضلاً عن ترسيخ مكانته بوصفه كاتب قصة يمتلك ملامحه الخاصة.

الهوامش

١- انظر فى ذلك كتابنا الخطاب والقارئ : نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض , العدد ٣٠ يونيو١٩٩٦..

٢- السابق ص ,١٤١

٣- د. عبد الله الغذامى الخطيئة والتكفير.. من البنيوية إلى التشريحية النادى الأدبى الثقافى بجدة , الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م. ,ص ٨٨.

٤- كارلوس بوسونيو اللاعقلانية الشعرية (الرمز) دار نشر جريدوس مدريد ١٩٧٧.

نبيل عبد الحميد
فى ثلاث مجموعات قصصية

وهذه المجموعات , حسب تواريخ صدورها , هى ضحكة الأسد (١٩٨٦) , وغزو الأرانب (١٩٩٤) , و قطاع مملكة الفاصوليا (١٩٩٥) . وكلها صادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ولنبيل عبد الحميد ثلاث مجموعات أُخرى هى تمثال على أعمدة الهواء (١٩٧٠) و رائحة الرماد (١٩٧٠) , (و الدوران حول السور (١٩٨٠) . كما أن له أربع روايات هى «مسافة بين الوجه» و«القناع» و «حافة الفردوس» و «العصر الرمادى» و «فرس النبى» . واختيار المجموعات الثلاث الأخيرة للدراسة له مغزى واضح هومحاولة البحث عن الخصائص الفنية التى يتميز بها الكاتب خلال فترة مهمة من إنتاجه القصصى منداحة فى قطاع زمنى من عشرين عاماً أوعقدين من الزمان , وذلك بعد أن أصدر المؤلف ثلاث مجموعات قصصية خلال عقد السبعينيات. وأنا أظن أن هذه يمكن أن تمثل مرحلة قائمة بذاتها قد نطلق عليها مرحلة البدايات , وتحتاج إلى دراسة خاصة فى حالة عمل مسح شامل لكل أعمال الكاتب القصصية.

والقاص نبيل عبد الحميد يستحق منا , بعد قراءة المجموعات الثلاث التى معنا , أن نقول عنه إنه كاتب له نكهته الخاصة , وعالمه الفنى المتميز الذى يجعله مختلفاً عن غيره من كتّاب القصة القصيرة . وهذه المسألة فى حد ذاتها ميزة , خاصة فى هذا الزمن الذى كثر فيه الكُتّاب والمؤلفون . وسوف يتضح حكمنا المبدئى هذا عندما نبدأ فى تناول المجموعات القصصية كلٍ على حدة .

ضحكة الأسد :

تضم هذه المجموعة عشر قصص , معظمها يدخل ضمن ما يُمكن أن نسميه القصة الكابوسية . ولهذا تأتى بعض عناوين القصص على النحوالتالى : «تشكيلات زخرفية» , « تمرينات لملامح الوجه» . «مجرد هلوسة» . «عندما يطفوالركام» . ففى قصة تشكيلات زخرفية يمزج الكاتب بين الواقع والأحلام , وخاصة الأحلام الكابوسية التى يمكن أن تتأتى فى لحظة كيْف حيث نجد مجموعة من الأصدقاء يتحلقون حول منقد ويصف لنا الراوى هذه اللحظة وتداعياتها قائلاً : يميل رأسى الثقيل ويرتطم بالأرض . تنفث دخاناً مترباً .. يعلوصخبهم وهياجهم , وأشعر بأظافر قدميها تخمش وجهى . أضغط الأرض بكفى , وألوى عنقى . أرى عريها طويلاً يتلوى , يصل إلى السقف , ورائحتها تسيل على وجهى (ص ٣٣) . فهذا مشهد ينطلق من وضع واقعى . لكنه لا يلبث أن يتحول إلى وضع آخر ,لا نستطيع أن نقول عنه إنّه يُشبه عالم الأحلام عند الدادائيين والسرياليين , لكنه وضع كابوسى . وهذا هوالفرق الكبير والواضح بين القصة بمفهومها السريالى , والقصة الكابوسية عند نبيل عبد الحميد , التى هى فى الأساس واقعية , لكن هذا الواقع نفسه مؤهلٌ لأن يتبدى على ذلك النحوالذى رأيناه فى المثال السابق , ومن ثم فإنه يمكن أن يكون نتيجة طبيعية لحالة واقعية جداً . وهذا على العكس من السريالية التى تقدم عالماً شديد الاختلاف عن العالم الواقعى وإن كان ينطلق منه أيضاً على نحوما نلاحظ فى الفقرة التالية التى نقتطعها من قصة «الثور الذى ذبح الرجل» من مجموعة الكرة ورأس الرجل لمحمد حافظ رجب : فى الصباح الباكر دخل الرجل الصغير المنفعل على الموظف الكبير فى مؤسسة النقل العام حاملاً لفافة فى يده وقال له : سيدى لقد ذبحت الثور الذى اعترضنى أمس فى الترولى . أرجوأن تعيدوا لى الآن الجزأين المكسورين فى رأسى ,

وتبحثوا عن عربات جديدة تخفف الزحام . فالجزء الأول من هذه الفقرة إلى جملة وقال له واقعى تماماً , ولكن الجملة الواردة بعد ذلك سريالية بكل معنى الكلمة , فهى تصنع عالماً غير واقعى بل شديد الاختلاف عن الواقع : ذبح الثور الذى اعترضه فى الترولى (أى بداخل الترولى) وطلبه أن يعيدوا له أى للراوى الجزأين المكسورين فى رأسه . ثم تأتى الجملة الأخيرة قائمة على ما يسمى بالتداعى الحر AS OCIA-CION وإلا فما الرابط بين أن يعيدوا له الجزأين المكسورين من رأسه , وأن يبحثوا عن عربات جديدة لتخفيف الزحام ؟. لكل هذا أقول إن ما يقدمه نبيل عبد الحميد فى قصة «تشكيلات زخرفية» وغيرها هونوع من القصص التى تمزج بين الواقع والأحلام الكابوسية التى تبدونتيجة طبيعية لهذا الواقع . ولهذا يستعين المؤلف على تشكيله لعالمه الغريب هذا بكل الوسائل , ومن بينها اللغة التى تأتى منسجمة مع الوضع ومتجاوبة مع موقف الشخصية فى لحظة بعينها كما نجد فى الفقرة التالية من قصة «تشكيلات زخرفية»: سحب الدخان تتهادى من حولى. تتصاعد وتدور وتهبط. تحط على رأسى. تغلفنى. وأنا... خفيف , رقيق , مجوف ! (ص ٣١).

وفى قصة «مقتل طفل برىء» (ص ٨٩) نجد بطل القصة متهماً بأنه حطم جمجمة طفل بذراعه دون أن يشعر. وعندما مثل أمام وكيل النيابة لسؤاله عن هذه الجريمة التى لا يشعر ولا يحس أنه ارتكبها , وانتهى الوكيل من توجيه الأسئلة نراه يستحضر صورة زوجته ليبدأ حوار آخر بينه وبينها تلعن فيه اليوم الذى قبلته فيه زوجاً. ثم نرى ما يسميه الراوى كتلة تصرُّ على ملاحقته , ونكتشف أنها كابوس مخيف يفزعه. وهكذا تتداخل الصور والأحلام والكوابيس لتصنع هذا العالم الغريب. ثم تنتهى القصة بفقرة تقول " :وقالوا سنأخذك إلى مستشفى آخر. وانفتح الباب وابتلعنى. اقتربت منى وجوه متماوجة الملامح , لها عيون تسيل وشفاه ترتعد. وأسرعت العجلات أسفلى. السقف طويل , مرشّق بقطع الضوء المستديرة ,والجدران تتباعد وتميل إلى الخارج. قطع الضوء تتلاحق وتتدلى , تتكور. يتقاذف بعضها البعض. تزداد سرعتها وهى تحاور وجهى , وأجفانى لا تتحرك , لا تنطبق. كتل الضوء تتصادم بالجدران , وبالسقف , وبوجهى. تحطم زجاج نظارتى وعظام رأسى. تحرق اللحم والدم , وأنا أصرخ وأستجمع بقايا قواى فى قبضتى , وأعتصرها ,وألوح

بهـا , وأسدد اللكمة... ! (ص ١٠٧) . وقد نقلت هذه الفقرة كاملة لأوضح كيف أن الحالة الداخلية للشخصية فى مثل هذه القصص تتحول إلى أدوات ومعاول وقوى تعمل على تغيير الواقع المحيط بها. وبذلك يكون هذا الواقع انعكاساً للحالة التى تعيشها الشخصية من الداخل. إنّه إذن ذلك التراسل بين الداخل والخارج , بين الحركة الباطنية والحركة الظاهرة , بين الانفعال والظواهر الطبيعية.

وقد تصير القصة مجرد هلوسة , كما نرى فى القصة التى تحمل نفس هذا العنوان (ص ١٠٨) أوالقصة الأخيرة «عندما يطفوا لركام» (ص ١٢٣) التى تجمع بين الحلم الكابوسى والهلوسة. وفى قصة تمرينات لملامح الوجه (ص ٤٧) نجد الراوى يقوم بنوع من المطاردة لملامح وجهه , حيث نقرأ ـ على سبيل المثال ـ ما يلى: أقوم , وأقترب من المرآة , وأحملق فيه. ممتلئ بالثقوب والبثور , ومن حولها نشع طلفح متكلس. فيـ العينين شيء بعيد , أحلول أن أدقق النظر إليه , يهرب منى، ويغطس فى البئر العكر. لا ألحق به , لا أتبينه تماماً... وتموت رغبة المطاردة (ص ٤٨) . وبهذا نجد الوجه وكأنه قد تحول إلى شخص آخر يناور ويراوغ إلى الدرجة التى تجعل الشخص الآخر , الذى هوالراوى نفسه , يكف عن المطاردة. إنه إذن ذلك الانقسام فى الشخصية الذى شاع فى إبداعات القصة فى القرن العشرين ورأينا نموذجاً فريداً له عند الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس. وإلى جانب هذا تنطوى القصة على أحداث تبرز حالات الخلل فى الأوضاع الاجتماعية مثل تلك المقابلة الطريفة بين ما تكسبه الراقصة بفنها , وما يغرمه كاتب القصة لتسويق فنه إضافة إلى معاناته فى الكتابة , وإزورار من حوله من تفرغه لها , وخاصة زوجته.

وتضم مجموعة ضحكة الأسد قصتين واقعيتين هما القصة الأولى والقصة الثانية. ولكن كل قصة منهما تنطوى على حالة مفارقة تثير الدهشة والانتباه. ففى القصة الأولى وهى التى تحمل المجموعة اسمها نجد وعداً للطفل ,أثناء مشاهدة ألعاب السيرك , بأن الأسد سوف يضحك له. ويخشى صاحب الوعد من ألا يتحقق وعده , لكن الوعد فى النهاية يتحقق ويضحك الأسد , هذا بالإضافة إلى جو القصة الواقعى الصرف : صحبة الأبوين للطفل لرؤية ألعاب السيرك , وغلبة النوم للطفل قبل أن يبدأ اللعب , وتدخل هذا الجالس إلى جوارهم ووعده له برؤية الأسد يضحك له. فى القصة

التالية أشياء خاصة جداً (ص ١١) نجد موظف السويتش الأعمى أوالذى لا يرى إلا بصيصاً من الضوء لديه مواهب قوية , من بينها مغازلته للفتيات الجميلات ووقوعهن فى حبائله , وحرصهن على تلبية مواعيده والذهاب إليه فى الوقت المحدد , على حين أن صاحبه المبصر يفتقر كل الافتقار إلى هذه الموهبة.

وبالمجموعة قصة واقعية أُخرى هى الهبوط إلى أرض الملعب (ص ٢١) لكنها تترك القارئ فى حالة التباس وإبهام , فلا ندرى هل هذه المرأة التى اصطحبها إلى فندق الأحلام السعيدة هى من بنات الهوى أم أن بينهما صلة تنطوى على إشكالية من نوع ما. المهم أنهما بعد حوار طويل مع موظفِ الاستقبال صعدا إلى الغرفة , وبدلاً من أن نسمع كلمات الحب والغرام نجد القصة تختم بما يلى " :يتأمل صورتها من خلال المرآة فيرى عينين غائمتين جامدتين , وشفتين جافتين شاحبتين , وابتسامة مكر سافرة. وتظل شفتاه مزمومتين لا تنطقان بكلمة حب تربطهما.. ! (ص ٣٠). وبهذا نفارق القصة ونحن مازلنا فى حالة الالتباس.

والنتيجة التى نخلص بها من تحليلنا لهذه المجموعة هى أن القاص نبيل عبد الحميد يحاول الإبتعاد ما وسعه ذلك عن الواقعية , وحتى عندما يكتب قصة واقعية , فإنه يحاول أن يُدخل عليها تنويعات تجعل خلوصها للواقعية الصرف أمراً صعباً مثل استخدام المفارقة , أوتغليف القصة بجومبهم , أو اصطناع عوالم غريبة. والخصوصية الأخيرة سوف يتوسع فيها فيما بعد لتمثل ظاهرة مهمة فى قصصه التالية.

غزو الأرانب

وهذه المجموعة الصادرة عام ١٩٩٤ تضم سبْع قصص كلها _ باستثناء قصة واحـــدة هى الحـــوت _ تصطنع العوالم الغريبة المشار إليها. فالقصة الأولى غزوالأرانب تدور حول تربية الأرانب فى مخزن الكتب التابع لأحد المؤسسات الحكومية. ومن العجيب أن موّظفى المؤسسة , وعلى رأسهم المدعوالخرباوى , قد أوجدوا لأنفسهم التبريرات اللازمة لارتكاب هذا العمل الغريب الذى يمكن أن يفى ببعض حاجتهم من اللحوم البيضاء أويدر عليهم بعض المال. وقد وصلت هذه التبريرات إلى حد أن عامل البوابة سيد الوكيل كان يسمح للموظفين بالخروج وشنطهم محمّلة بالأرانب. وكما يقول الراوى فإن عبد المعز خرج ذات مرة من البوابة وفى

شنطته البلاستيك أرنبان كبيران , وقد فكّر أثناء الطريق أن يدخل بهما على الأولاد ليحظوا بليلة سعيدة أوأن يبيعهم ليسد بثمنهما جزءاً من ديونه (وتأمل مسألة تسديد الدين هذه , فهى حالة تلازم الموظفين فى مصر المحروسة ولا يستطيعون لها دفعاً) . وقبل أن يصل إلى دكان الدكرورى الفرارجى قفز إلى رأسه سؤال مشاغب , ولكنه _ كما يقول الراوى _ لم يلبث أن ذاب فى دوامة التبريرات النشطة ... فهولم يسرق الأرانب. لم يأخذها بيده ويضعها فى الشنطة . كل ما هنالك أنه نسى بعض أعواد البرسيم فى الشنطة , فجاءت الأرانب ودخلت بمحض إرادتها. ثم إن هذه الأرانب تربت فى مخزن الحكومة , وأموال الحكومة هى أموال الشعب. وهو: أليس فرداً من أفراد الشعب العامل ؟ ! (ص ٣٨) .

وقصة "غزو الأرانب ليست قصة قصيرة بالمفهوم الشائع , بل إنها تقترب أن تكون رواية قصيرة أو نوفيلا NOVELA لأنها تقع فى خمس وخمسين صفحة. ولعل أهم ما فى هذا الجو الغريب _ من وجهة نظرى _ هوأن المؤلف يمزج بين تقنيتى المفارقة والسخرية ليملأ قصته بالدلالات المعبرة عن مرحلة تاريخية وظروف اجتماعية معينة. فتربية الأرانب فى مخزن تابع لهيئة حكومية ما هوإلا صورة مكبرة أوجروتسك " GROTESCO لأوضاع يشاهدها الناس يومياً فى مكاتب الحكومة مثل أكل الفول والطعمية , وشغل التريكو, وحل الكلمات المتقاطعة , وغيرها. وهى أوضاع صارت عادية وطبيعية إلى حد أنها لم تعد تثير الاستغراب. وكأن المؤلف فى هذه القصة يقول لقارئه : لم يبق إلا أن نربى الأرانب والدواجن فى المكاتب الحكومية !!.

وقد نجح الكاتب , فى هذه القصة , فى صياغة لغة تتوافق بصورة جيدة مع منطق السخرية والمفارقة وتكبير المنظر. فهى لغة سرد عادية لكنها مليئة بكلمات عامية أخذت فى السياق وضع الفصحى , بحيث أنك إذا لم تنتبه إليها جيداً يمكن أن تحسبها فصحى خالصة. ولنأخذ بعض الأمثلة القليلة : أسرع بقطع الطريق على جابر قبل أن يلك ويعجن فى الفارغ . فكر جابر أن يلين الموضوع فنادى توفيقة. كانت عائدة تتقصّع فى هوادة . فكر جابر أن يستفيد هوالآخر من الموقف. لمّح للحاج سيد ألا يدق معه فى موضوع تصريح الخروج .. إلخ ولنأخذ فقرة أطول نسبياً لنرى كيف تتعاون اللغة فى صنع هذا العالم الغريب الذى يقدمه لنا نبيل عبد الحميد فى قصة

«غزو الأرانب» . يقول الراوى فى صفحة ٢٢ : بعد أن راجع الحاج سيد الوكيل الأوراق لوّح بيده لسائق عربة النقل أن يتوكل على الله... خرجت العربة من أبواب المؤسسة فلمح الحاج سيد الواد زعفرانى ملخوماً بإخفاء شىء فى هدومه. زعق فيه فجاء مهرولاً , ووقع الكتابان منه على الأرض. أخذهما الحاج سيد وراح يشتم الواد زعفرانى ويلعن أبا أجداده.. لا فائدة , الواد يده طويلة من يومه , وكلما طلع على عربة محملة ليعد ربطات الكتب لابد وأن يعلق كتابين ثلاثة ! فهذه الفقرة التى أخذناها مثالاً , وكل النص فى هذه القصة يحتاج إلى أن تسلّط عليه الأضواء مستعينين بالنظريات والمفاهيم التى جاء بها العلم المسمّى علم الدلالة LA SEMONTICA. ولما كان المجال الآن لا يسمح بذلك فسوف نكتفى ببعض الإشارات مثل التغييرات الحادثة فى دلالة الكلمة مثلما نجد فى مفردة يعلق المستخدمة فى السياق للدلالة على الاقتناص أوالسرقة أوالاستحواذ على حين أن معناها الأصلى غير ذلك. إضافة إلى ما أشرنا إليه من قبل من نقل الكلمة من مجالها العامى لتوضع فى سياق فصيح كما نجد فى مفردة ملخوماً . نجد أيضاً استخدام جملة كاملة لتدل على حدث يؤديه فعل واحد , مثل أن يتوكل على الله أى يذهب و يده طويلة أى يسرق. وهذه تنطوى كذلك على نكتة بلاغية.. إلخ. كل هذا يدل على أن استخدام اللغة بشكل واع يمكن أن يضيف الكثير إلى أحداث ومشاهد ودلالات القصة , وبذلك يؤدى إلى ثراء العالم القصصى نفسه. ومعروف أن الإبداع حالياً يمكن أن يكون إبداعاً فى اللغة. وحتى إذا اقتصر الكاتب على هذا الجانب من الإبداع فإنه يكون قدّم شيئاً ذا بال ويثير الانتباه.

وننتقل إلى القصة التالية فيقابلنا كذلك هذا العالم الغريب الذى يصر على اصطناعه نبيل عبد الحميد. ففى قصة «البنت الحلوة السكرة» نجد فتى وفتاة يجمع بينهما الحب ويتزوجان. يشعران أن المال هو أساس السعادة ومن ثم تحض الزوجة زوجها على أن يقطع يده لكى يتسول. وتبدأ الأموال تنهال عليهما. ثم يقطع ذراعه الثانية. وتصبح لديهما سيارة , ويقيمان عمارة من تلك المسماة برجاً. وقد جاءتهما فكرة التسول بعد فترة قليلة من الزواج عندما نظرا من النافذة وشاهدا أحد المتسولين تمتد إليه الأيدى التى لا يحصيها عد , إضافة إلى دافع آخر أهم وهوأن الزوجة المسماة وردة كانت فى طفولتها ترى زوج أمها يملك ذراعين قويتين يمكن أن يخترق

بهما الحائط ومع ذلك عاش يستجدى ثمن السيجارة وثمن اللقمة. ومن العجيب أن وردة فى نهاية القصة تطلب من زوجها أن يقطع رجليه حتى يكون أكثر إثارة للشفقة. وهكذا تبدوهذه الزوجة شبيهة بزيطة صانع العاهات فى إحدى روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ. وكان زيطة _ على ما أذكر _ يمارس قطع الأطراف بنفسه، أمّا هذه فإنها تحض وتدفع إلى ذلك.

ونمضى مع هذه العوالم الغريبة فنجد القصة الثالثة «أرابيسك» تعرض حكاية شخص يمشى فى الشارع فيفاجأ بسبت (وهوسلة من البوص) ينزل فوقه من شرفة الدور الأول بإحدى العمارات، وتطلب منه صاحبة السبت أن يستخرج ما فيه لإطعام الكلاب التى جاءت من كل اتجاه. ويتضح بعد ذلك أن هذه المرأة كانت أميرة تركية نضب شبابها، وهى الآن تعيش على ذكرياتها، ومن بينها ذكرى زوجها الذى كان يحب الكلاب ويراها أوفى من الآدميين.

ونأتى إلى القصة الرابعة «دنيا» فنراها تتناول عالم الحانوتية وحبهم للمال وحرصهم عليه أشد الحرص، مع أنهم يرددون دائماً كلاماً عن أن الدنيا فانية وكله إلى زوال. والقصة الخامسة «باب عزيزة» تنطوى كذلك على غرابة وإن كانت هذه الغرابة قد جاءت نتيجة لمقلب مدبر. فمؤنس ودكرورى موظفان فى إحدى الهيئات الحكومية، الأول لم يرقّ إلى مدير عام، والثانى ينصحه بأنه إذا أراد أن يأخذ حظه فى الترقية فعليه أن يكلم عزيزة، تلك التى تجلس على باب العمارة تبيع السجائر والبسكويت لموظفى الشركة. ولما لم يرد مؤنس أن يكلم عزيزة بنفسه كلمها له دكرورى، ثم طلب منها أن يستأذن فى الدخول على رئيس الشركة، الذى نهره بشدة وهنا نكتشف أن المسألة كانت مقلباً دبّره دكرورى لصديقه مؤنس الذى ينافسه على نفس الدرجة. أيضاً هذا الجو الغريب نجده فى القصة الأخيرة «الغيظ» وهى أقصر قصص المجموعة : شخص يطرق الباب ومعه قط نكتشف أنه ليس قطاً، بل هونمر أثار الذعر والخوف لدى صاحب الشقة والناس. وهكذا تكون كل القصص من هذا النوع الذى يقدم عوالم غريبة أوأجواء غريبة، ما عدا قصة واحدة _ كما أسلفت _ هى قصة «الحوت» (ص ١١١) التى تقدم لنا نوعاً من المونولوج الداخلى أوالمناجاة. وهونوع سوف يتوسع فيه نبيل عبد الحميد بعد ذلك.

وهذه المجموعة تضُم سبع قصص , ثلاث منها , وهى الأخيرة , تدخل ضمن ما أسميناه قِصص المناجاة. ففى قصة «لحظة العودة إلى الرحم» (ص ١٠٥) نجد المؤلف يُحدث نوعاً مِن التوازن بين السرد الخاص بمناجاة النفس وسرد المؤلف العالم ببواطن الأمور أوما يُمكن أن نسميه القاص أوالراوى. ولنأخذ المثال التالى. يقول : أغمضت عينيها فارتفع بها الفراش وظل يتماوج فى رتابة , وتدحرج رأسها ثم توقف عند قدميها... كان يرى أشياء غريبة تقترب منه وتبتعد , ويسمع همهمات , وصلصلة أجراس , وتغريد طيور وصفير رياح , ويشم روائح بخور عتيق , ورياحين , وخضرة ندية. ثم عاد الرأس , وتدحرج مرة أُخرى حتى وصل إلى فوهة الكهف وتوقف . فهذه الفقرة تذكرنا بالتداعيات الناتجة عن موقف واقعى والتى أشرنا إليها من قبل عند تحليلنا لمجموعة ضحكة الأسد ". والقاص هنا يقدم لنا المشهد لكننا من خلال النص نحس بأن الشخصية تناجى نفسها أوتتفاعل مع عالم يتوافق مع تيار الشعور لديها. ثم إن القاص فى هذه القصة يعود إلى الوراء انطلاقاً من صورة أوبرواز. وفى القصة الأخيرة «الرجل والصقر» (ص ١٣٩) نجد المناجاة تأخذ شكلاً أكثر ظهوراً , ومن ثم يلجأ القاص إلى أسلوب الخطاب الذى يعكس نوعاً من المناجاة أكثر قوة وإثارة للإنتباه , ولهذا تبدأ القصة هكذا : آه يا غجر , يا بذرة الأبالسة. أقول لكم إن العرقوب غضب عليكم ,فتسخرون وتضحكون ! . وبعد ذلك مباشرة ينتقل القاص إلى أسلوب السرد العادى : امتد البصر كليلاً وارتمى هناك , حيث التلال والوديان تطفوعلى بحر الرمال فى سكون ثقيل. ضاقت العينان , وازداد ضغط اليدين على رأسَ العصا . ثم ينتقل مرة أُخرى لأسلوب الخطاب : أراك يا عرقوب , وأعرف أنك آتٍ إلينا . ثم أسلوب السرد.. وهلم جرا. وهكذا يراوح القاص بين السرد الحكائى والمناجاة التى على شكل خطاب. ولا شك أن مثل هذه القصص تحتاج إلى لغة من نوع خاص تتفق مع الجو النفسى للأحداث أوالمشاهد. ولهذا نقرأ فى هذه القصة _ على سبيل المثال _ ما يلى : تمددت الظلال على صدور الأهلة , وتسربت إلى سفوحها , وبدت أمواج الرمال تزحف فى رخاوة , ويمتطى بعضها البعض عند حافة الأفق. وداعبت نسمة الغروب جفون العينين وخدرتها , فتقاربت فى

هـوادة , وسحّت من بين الرموش قطرة كليلة (ص ١٤١) . فهذه لغة شعرية محلقة تقابلنا كثيراً فى هذه القصة الجميلة.

وننتقل إلى القصص التى تقدم عوالم غريبة أوغير مالوفة فنجدها ثلاثاً كذلك وهى «لحظة انتعاش» و «النوم فى العسل» و «قطاع مملكة الفاصوليا». فى القصة الأولى نجد رجلاً يحطم زجاجة أمام محل عصير ثم يمسك رقبة الزجاجة المكسورة ليهدد بها صاحب المحل ,ويدخل بعد ذلك ليضع أعواد القصب بين التروس كى يستخلص لنفسه عصيراً , ولا يفعل ذلك لنفسه فقط بل يحض غيره على أن يفعل مثله. وفى خضم أحداث هذه القصة لا ينسى المؤلف أن يشير إلى بعض ما يحدث على أرض الواقع مثل برج على النيل يتكلف عشرة ملايين جنيه وعربات الشبح التى تمرق فى شوارع المدن وتثير فضول المارة.. إلخ. وفى قصة «النوم فى العسل»   (ص ١١) نرى الموضوع غير مهم لكنه يثير أحداثاً فى غاية الأهمية والغرابة : فالطفل كريم اشترى له أبواه كرة وقّع عليها اللاعب السابق المشهور محمود الخطيب وقد ضاعت الكرة من الطفل فى نفق محفور فى الشارع. وقد استنهض الأب أحمد علوان كل الأجهزة للبحث عن الكرة , خاصة وأنهم _ أى الأسرة _ حاولوا الاتصال بمحمود الخطيب كى يوقع لهم على كرة أخرى يشترونها فوجدوه مسافراً. ومن هنا زادت كثافة البحث , واستنهاض الأجهزة , بل تم البحث عن الشركة التى قامت بالحفر.. إلخ ورغم أن الزوجة ,واسمها نوال , وصفت الموضوع بأنه هايف ولا يستحق كل هذا العناء (ص ٣٧) إلا أن الزوج ظل يواصل البحث للعثور على الكرة إلى أن تم العثور عليها. ولعل المؤلف فى هذه القصة يريد أن يقول إن معايير الأهمية قد تغيرت فما كان مهماً بالأمس لم يعد مهماً اليوم والعكس صحيح. ولعله أيضاً يسخر من وضع قائم بعد أن وضع هذه السخرية فى قالب قصصى درامى.

أمّا قصة «قطاع مملكة الفاصوليا » التى تحمل المجموعة اسمها فتدخل هى الأخرى ضمن هذا العالم الغريب أوغير المألوف. ونجد الكاتب يركز على أشياء هامشية , لكنه يصنع من هذا الهامشى قصة مكتملة الأبعاد فنياً ودلالياً. وهو يمس الواقع , فى بعض الأحيان , مساً خفيفاً , لكن بدون زعيق أوصراخ مثلما نجد فى

الجزء الأول من القصة الذى يتناول قضية الفساد. وتحتوى القصة على قصتين فى آن هما : قصة «عبد المعطى وثعبانه», الذى كان يربيه فى بيته وأقنع إحدى الموظفات بأن حجرة نومها بها ثعبان لابد من اصطياده. والقصة الثانية هى قصة الأستاذ فرّاج المحامى وإثارته لموضوع إقدام الشركة التى يعمل بها على بيع عبوات سمن انتهت صلاحيتها. ولما كانت الشخصيات قسمة مشتركة فى كلتا القصتين فإن التداخل بينهما قوى وواضح. ما لم أفهمه فى هذه القصة هوالعنوان الذى لم أجد له أى دلالة تتطابق مع دلالة القصة بجزأيها , وقد حاولت قراءتها أكثر من مرة لاكتشاف دلالة العنوان فلم أتوصل إليها. وهذه ليست أول مرة أتوقف فيها عند دلالة عنوان عمل لأبحث من أين أتى. فقد حدث لى هذا من قبل عندما كنت أقرأ رواية النمل الأبيض "لعبد الوهاب الأسوانى , إذ ظللت طول قراءتى للرواية أبحث عن دلالة العنوان إلى أن وصلت إليها فى آخر صفحة. أمّا فى قصة «قطاع مملكة الفاصوليا» فقد استحال بالنسبة لى العثور على أى دلالة لهذا العنوان ,سواء كانت دلالة مباشرة أم من خلال أحداث القصة. ولعل المسألة هينة جداً ويسيرة لكن يمكن أن يستغلق السهل فى بعض الأحيان , ومن هنا لا يكون أمامنا من حل إلا أن نسأل المؤلف أونبحث عن بعض ما كُتب عنه , وقد نعثر على إضاءات لهذا الموضوع.

وآتى أخيراً إلى قصة فى المجموعة تختلف كل الاختلاف عن اللونين المذكورين وهى قصة «أم الشبح» (ص ٨٥). فهذه القصة تنسب إلى ما نسميه قصص الفقراء وأحلامهم البسيطة . فبطلة القصة , واسمها روايح ,دخلت فى جمعية , وعندما قبضت المبلغ اشترت به حلة لتحقق أمنيتها فى أن تطبخ فيها. ولكن اللصوص الذين هجموا على القرية سرقوا الحلة ضمن ما سرقوا. وفى القصة مقابلة طريفة بين هذا الوضع المؤلم الذى يعيشه الفقراء وحلمهم البسيط وبين الحوت ,هذا الذى أثرى ثراءً فاحشًا , واشترى سيارة "شبح . وعندما سمعت روايح اسم الشبح ظنته ابنه وعزمت على حضور حفل ذبح العجل كى تنقّط بجنيه كامل , ولكن الجنيه ضاع منها مثلما ضاعت الحلة من قبل , وهكذا تكون أحلام الفقراء البسيطة محبطة دائماً.

وبهذا نأتى إلى خاتمة هذا البحث لنقول إن نبيل عبد الحميد يقدم عالماً قصصياً يدخل ضمن خصوصيته , وهى خصوصية متميزة. إضافة إلى تنوع عالمه القصصى

على نحوما رأينا , وإبداعه فى مجال اللغة وفقاً للحالة النفسية والسردية للشخصية فى كل قصة. وكل هذا يجعل قصص نبيل عبد الحميد ذات مذاق خاص.

القاهرة فى ١١/١١/٢٠٠٠م.

الفن القصصي عند فؤاد قنديل
دراسة لثلاث مجموعات قصصية

من الظواهر المهمة فى الأدب الحديث تلك النقلة التى حدثت من العالم الأعلى إلى العالم الأسفل, من عالم الآلهة, والأبطال الأسطوريين, وأبطال الملاحم, والقادة ورجال الطبقة العليا فى المجتمع وشرائحه الرفيعة إلى عالم المقهورين, والصعاليك, والمهمّشين, وأبناء الطبقة الدنيا. وكذلك الموضوعات نفسها نزلت من الأسمى إلى الأدنى, ومن القيم العليا إلى ما هوموجود وبارز على السطح حتى ولوكان فى مستوى أدنى من المستوى العادى. وقد برزت هذه المسألة فى أدبنا العربى بشكل واضح ولافت للنظر ابتداء من عقد الخمسينيات إبّان ظهور الحركات التجديدية الكبيرة فى الشعر والقصة القصيرة والمسرح على وجه التحديد, ولم أذكر الرواية لأن هذه الظاهرة كانت قد برزت فيها منذ عقود سابقة. ففى الشعر وجدنا بدر شاكر السيّاب يكتب عن غرباء الخليج, والمومس العمياء, ومنزل الأقنان فى بلدته جيكور, وشناشيل ابنة الجلبى, والأطفال المنبوذين وسواهم. ولنأخذ مثالاً من قصيدته الطويلة الأملحة والأطفال يقول فيها :

«حـديـــــد , حـديـــــد

وأم تبـيـع السـرير العـتـيق ,

تبيع الحديد الذى أمس كانْ

مـهاداً عليه التقى عـاشـقان

وشـد نداء الحـيـاة العـمـيـقْ

ذراعاً بأُخرى , فما تخفقان!»

وعبد الوهاب البياتى يكتب فى ديوانه أباريق مهشمة الصادر عام ١٩٥٤ عن سوق القرية فيقول :

الشـــمس , والحـمـر الهـزيلة , والـذبـاب

وحــــذاء جنــــدي قــــديــــــم

يتداول الأيدى , وفلاح يحدق فى الفراغ :

(فى مطـــلع العـــــام الجـــديـــــد

يــــداى تمــتلئـــان حــتـمـاً بالنقــود

وســـأشــــتـــرى هذا الحـــــذاء)

وفى المسرح رأينا كيف صار كتاب الدراما يعبِّرون فى المقام الأول عن الناس اللى تحت "ونفس الشيء فى القصة القصيرة , وهذه مهمة أنجزها بشكل رائع الكاتب المميز الدكتور يوسف إدريس , فى مجموعاته القصصية , وحتى فى رواياته , وأهمها ـ فى رأيى ـ رواية «الحرام» وبطلتها عاملة من عمال التراحيل فى ريفنا المصرى.

ويتوالى الإبداع المصرى إلى أن نجد كاتباً يجسد هذه الظاهرة خير تجسيد , ويمثلها خير تمثيل , هوالقاص والروائى فؤاد قنديل. وقد أصدر فؤاد قنديل إلى الآن سبع مجموعات قصصية بدأت بـ «عقدة النساء» عام ١٩٧٨ ,وآخـــرها «زهرة

البستان، عام ١٩٩٩ . ولأن الدراسة فى المقام الأول اختيار , فسوف نختار ثلاث مجموعات ندرس من خلالها فن القصة عند فؤاد قنديل هى , بحسب ترتيب النشر؛ «عسل الشمس» الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٠ و الغندورة الصادرة عن هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩٦ ,و «زهرة البستان» الصادرة أيضاً عن هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩٩ .

سمات مميّزة

يتميز الفن القصصى عند فؤاد قنديل بمجموعة من السمات رأيناها واضحة فى هذه المجموعات الثلاث , أولاها هو الاهتمام بعنصر الحكاية , وهذا العنصر له دور مهم جداً فى إيجاد صلة حميمية بين المؤلف وقارئه. ونحن نعرف أن هناك تيارات فى القصة القصيرة الآن تغفل عنصر الحكاية إغفالاً تاماً فى بعض الأحيان , أوتضعه فى مرتبة هامشية جداً لكى تستبدل به عناصر أُخرى مثل استخدام لغة شعرية تنطلق لتشغل مكان البطولة فى القصة , وأحياناً تكون القصة مجرد تأملات حول موضوع ما أو ظاهرة معينة , وقد تبلغ هذه التأملات درجة كبيرة من التجريد , أوتصبح مجرد التقاط للحظة يستهدف الكاتب إلقاء الضوء عليها أوتعميقها. المهم تتعدد التيارات والتوجهات فى فن القصة القصيرة حالياً حتى صارت تستعصى على التصنيف , لكن بعضها مازال يهتم بعنصر الحكاية , وهذا هوما يميز فن فؤاد قنديل , الذى يقوم بالتجريب الهادئ , الدقيق المتزن داخل هذا الإطار , كما سوف نرى عندما نتناول أمثلة من بعض القصص. وعنصر الحكاية بالطبع إذا لم يرفده وعى قوى بأساليب الفن القصصى وفنونه وأدواته يمكن أن يكون تقليدياً ومملاً وبارداً , أوهوفى أحسن الأحوال تصوير فوتوغرافى للواقع لكن فؤاد قنديل حقيقة استطاع فى مجموعاته المذكورة أن يحتشد إحتشاداً قوياً ليقدم لنا تجارب فنية ناضجة فى مضامينها وأشكالها. وكأنى به قد قرأ واستوعب وتمثل كل ما جادت به قرائح كتّاب القصة الكبار، عرب وأجانب , وطلع علينا بفن ذى خصوصية شديدة لا ينسب إلا إليه وحده. ولن أقدم أمثلة هنا لعنصر الحكاية , لأننا سوف نقع على كثير منها عندما نتناول مضامين بعض القصص.

ومن العناصر البارزة كذلك فى البناء القصصى عند فؤاد قنديل أنه يلتقط جزئية تبدوبسيطة للغاية لينطلق منها , ثم إنها تتحول بفعل تتابع الأحداث ونسبية الأهمية وفقاً للوضع والحالة إلى شيء شديد الأهمية. ونمثل لذلك بالقصة الأولى من مجموعة « زهرة البستان» وهى « النقر على زجاج القلب» (ص ٧) , وقصة «من أجل فردوس» بنفس المجموعة (ص ٤٣) , وبقصتين من مجموعة «عسل الشمس » وهما «الحل الأخير» (ص ٦٧) , و «وقائع المشهد المثير» (ص ٧٧). وليس معنى ذلك أن هذا العنصر يتمثل فى هذه القصص الأربع فقط , وإنما هى مجرد أمثلة ندلل بها على وجود ظاهرة مهمة. فقصة «النقر على زجاج القلب» تبدأ من حدث عادى بسيط جداً هودوسان مهدى على كائن ينام إلى جوار زوجته , ويتخيل القارئ عندئذ أنه ابن صغير تحرص عليه الأسرة أشد الحرص ولكننا لا نلبث أن نفاجأ بأنه كتكوت حل فى قلبهما محل الابن الوحيد الباقى لهما بعد سفره إلى الكويت , وكان إخوته التسعة أيضاً قد تزوجوا وتركوا الأسرة , ومن ثم لم يبق لديها إلا هذا الكتكوت المدلل الذى يعامل بعطف وحدب شديدين وكأنه إنسان من لحم ودم , تبثه الزوجة مواجعها , ويجلس أمام التليفزيون , وليس ذلك فقط بل إنه يميز بين البرامج التليفزيونية (وهذا سمة أخرى "أنسنة الجمادات من السمات التى سوف نتوقف عندها) , وفى ذلك نقرأ على لسان راوى القصة : يتطلع مثلها إلى التليفزيون وهى تقزقز اللب وتضعه فى فمه.. وإذا كانت البرامج المعروضة عبارة عن ثرثرة فارغة أومعادة فإنه يؤثر النوم وتغطيه بطرحتها.. إلخ (ص ١٧). أما فى قصة من أجل فردوس فنجد مجموعة من الأحداث البسيطة جداً أجاد الكاتب تضفيرها لينطلق منها فى تشكيل قصة قصيرة مكتملة البناء. هذه الأحداث _ فى نظرى _ هى :

١ _ العم وكركرته للجوزة التى تمثل لديه متعة لا تعدلها متعة أخرى , وحياة أسرته الريفية التى تنطوى على شيء من البحبوحة.

٢ _ ابن أخيه الصبى , وحبه الطفولى البريء لصبية اسمها فردوس عندها رغبة قوية فى أكل قطعة من الزبد , وقد حاول الصبى أن يقتنص هذه القطعة من بيت عمه ليعطيها لها كى تخلص فى حبه دون الآخرين , وتدور أحداث قوية جداً من الصبى ومحاولات لأخذ قطعة الزبد انتهت بالحصول عليها , وعندئذ ذهب إلى المكان الذى

وعدته فردوس بالانتظار فيه فلم يجدها فتوجه إلى بيتها , وعندئذ قالت له أمها إنها نامت , وفى هذه اللحظة انهار حلمه. ولا شك أن هذا يدخل ضمن عنصر آخر أوسمة أخرى من سمات القص عند فؤاد قنديل ,وهوما سوف نسميه «طموحات البسطاء»، ونتناوله فى موضعه.

٣ _ يضاف إلى ذلك العالم البسيط لهذا الصبى اليتيم المحتاج دائماً إلى رعاية عمه له.

ولكن المؤلف لا يعرض لهذه الأشياء فى بساطتها أوفى وضعها البسيط بل على العكس من ذلك تمـاماً , إنه ينقلها من منطقة البساطة الشديدة إلى منطقة الصراع والتلاطم والتدافع , وكأن أبطال القصة يخوضون معركة كبرى من أجل تحقيق هذه الرغبة أوتلك. وهذه النقلة _ فى رأيى _ هى أهم شىء فى هذا الفعل القصصى , وهى الأولى بالملاحظة والتأمل لأنها تدل على معرفة قوية بفنون القص. وفى قصة «الحل الأخير» ينطلق الكاتب من حدث يومى بسيط جداً : زوجته المنهكة من كثرة شغل البيت وهوجالس يقرأ كتاباً عن الجذور التاريخية لمشكلة الزنوج , لكنها تريده أن يتحمل عنها عبث الأولاد ومشاكساتهم , ولم يجد حلاً للتوفيق بين تحمل العبء ومواصلة القراءة إلا أن يأخذهم إلى حديقة عامة ويجلس هوليقرأ بينما هم يلعبون , لكنهم ظلوا يترددون عليه ويطلبون منه أشياء حتى رأى أن الحل الوحيد هوأن يغلق الكتاب ويقوم معهم ليندمج فى اللعب. أما قصة «وقائع المشهد المثير» فتنطلق هى الأخرى من مشهد بسيط جداً , عن عقد مؤتمر علمى عن مستقبل مصر سنة ٢٠٠٠ اختير لإقامته فندق ببلدة صغيرة يطل على النيل وحوله مساحة واسعة تستخدم سوقاً للبهائم يوم الاثنين من كل أسبوع. وقد تصادف انعقاد المؤتمر مع يوم السوق , وأخذ القاص يصف منظر الطبيعة فى صورتها البريئة , ولنقرأ معاً هذه الفقرة التى تقول : نظرت أنا وحسام وكان الجميع يتهللون فرحاً عندما وقعت أبصارهم على جحش صغير. تصور البعض لحظة أنه يرنو إليهم فحيوه , ولكنه سرعان ما مضى يقفز , يفر ولا يستقر. حاصره ثلاثة من الضباط لكنه أفلت من بين أيديهم وجرى يوزع البراءة الجميلة (ص ٨٨). وهكذا بدلاً من أن نشهد وقائع المؤتمر العلمى بالغ الأهمية يقدم لنا الكاتب مشاهد يومية بسيطة من عالم الطبيعة الجميل , ينبهر بها العلماء أنفسهم.

وكأن فؤاد قنديل أولسان حاله في هذه القصة الجميلة يصرخ , مثلما كان يصرخ جان جاك روسو فى يوميات جوال منفرد ويقول " :يا ناس دعكم من مؤتمرات المستقبل واعرفوا كيف تتعايشون مع الطبيعة الجميلة , فهى أجمل من كل ما تفكرون فيه . ولا أعتقد أن الإنسانية , على امتداد تاريخها , أحست بأهمية الطبيعة على النحوالذى تحس به الآن , بعد أن صار كل شيء فى حياة الناس مصنوعاً ومزيفاً.

أنسنة الحيوانات والجماد

من العناصر البارزة كذلك فى قصص فؤاد قنديل أنسنة الحيوانات والجمادات , ولا أقصد بالأنسنة هنا مجرد الورود داخل مشهد تصويرى مجازى على نحوما يحدث عند كثير من الكتّاب , ولكن الأنسنة عند فؤاد قنديل عالم قائم بذاته , وله سماته الخاصة التى ينجح الكاتب فى الغوص فيها لاستخراجها ووضعها أمام القارئ بوصفها حقيقة واقعة لا يمكن أن يدور جدال أوخصام حولها. ولا شك ان الأمثلة التى سوف نقدمها كفيلة بأن تضع أيدينا على سمات هذا العالم وأبعاده , وتوضح لنا الخصوصية التى يتميز بها فن فؤاد قنديل فى هذا الجانب. وليكن مثالنا الأول قصة «الغندورة» من المجموعة التى تحمل نفس الاسم ,وهى قصة «ورقة تسقط من أعلى عمارة ضخمة» فيتابع الراوى سقوطها بحرص شديد , وكأنه يتابع سقوط شيء عزيز جداً على قلبه وأثير لديه. ولنقرأ السطور التالية : شرعت تهبط وترتفع فى حركة انسيابية لا يقدر عليها أبرع الطيور , تميل إلى اليمين ثم تندفع نحواليسار وبعدها تستقر فى الفضاء وتتوازن. كل العيون والأفكار تحاول أن تعرف من الذى أسقطها ؟ ولماذا ؟ كانت الورقة الكبيرة مطرزة بالكلمات والرسوم يشع منها ضوء يثير الانتباه ويلقى فى الروع الإحساس النافذ القوى بأنها ليست مجرد ورقة (ص ٨٩). وهكذا يتحول سقوط الورقة من أعلى العمارة إلى حدث فى غاية الأهمية تنشغل به العيون والأفكار, وتتم متابعته فى دقة واهتمام وكأننا أمام سقوط أونزول سفينة فضاء. وتصير هذه الورقة المهملة غندورة بيضاء رشيقة تهبط فى دلال وثقة وتجرى بعرض الميدان فى مسار أفقى كأنّها مصوّبة نحوشيء محدد.

وفى قصة «صاحب المقام الرفيع» من المجموعة المذكورة (ص ١٣) نجد أن صاحب المقام الرفيع هذا هوالختم الذى يصفه الراوى بأنه مهيب , له شأن كبير فى

حياة الأمم والشعوب. مصائر الناس فى يده , الحل والربط , والنجاح والفشل , والغنى والفقر ,والحزن والفرح , والحياة والموت. وهوبالنسبة لراوى القصة شىء عزيز المنال , وقف من أجله فى طابور طويل , وتجشم صعوبات لا مثيل لها يا له من مقام.. مقام الشيخ ختم !! وبينما الراوى واقف فى الطابور كان يسرح قائلاً لنفسه _ على سبيل المثال _ اليوم هو يوم الأيام , هومفتاح الدنيا الجديدة. الختم هناك. فوق. فوق الفوق. يحق له أن يسكن عالياً وسامياً. يسعى إليه القوم , تحفى أقدامهم , وتهدم أجسامهم , وتحنى جباههم حتى ينالوا شرف المثول بين يديه (ص ٢٠). وبهذا يتحول الختم إلى عامل معقد , متشابك , وينتقل من مجرد جماد صامت بارد إلى كائن شديد الأهمية تتعلق به آمال الناس وطموحاتهم , لأنه بالتحديد مفتاح هذه الآمال , ولوفشل الواقفون فى الطابور فى الحصول عليه فسوف تنهار آمالهم.

ونظل فى نفس المجموعة لنتوقف قليلاً عند قصة أشواق زائر الفجر (ص ٢٣) لنجد أن بطل القصة جماد أيضاً , لكنه هنا جماد واضح الضخامة لأنه جبل وهذا الجبل له حياة وإن كانت مختلفة عن حياتنا إلا أنه جسد حى يعيش ويتغذى ويتنفس ويفكر ويكبر ويتكاثر ويحس ويتألم ويفكر وأيضاً يتضايق ويحقد , وقد يغضب ويثور (انظر ص ٢٧). ولنقرأ ما يقوله الراوى (وهومهندس يعمل بالمنطقة) عن هذا الجبل : تأملته وهوساكن وشامخ ومستبد.. مسحته من اليمين إلى اليسار , ومن اليسار إلى اليمين بحثاً عن العيون التى يرى بها والأيدى التى يبطش بها , والفم الذى به يلتهم البشر الذين يتقدمون إليه فى صورة قرابين.. كان جهماً ومتغطرساً.. له رأس وكتفان وصدر رحيب , وعضلات كبيرة , طويلة وعريضة. كيان مهيب بلا نهاية , له عيون تتطلع إلى السماء , وعيون أخرى تطل على الأرض (ص ٢٦). وقد نقلت هذه الفقرة لأبرهن بها على شىء آخر غير أنسنة الجماد وهواستبطان مشاعر الشخصية تجاه شىء ما. وهذه مسألة تدخل ضمن التحليل النفسى , ويمكن أن يرى فيها ناقد مهتم بهذا الاتجاه دلالات كثيرة , وهوبلا شك أحد الاتجاهات أوالمذاهب المهمة فى النقد الأدبى خلال القرن العشرين.

وفى مجموعة «زهرة البستان» نتوقف عند قصتين أولاهما قصة «الرقص بالملابس الممزقة» (ص ٥٩) التى تدور حول شخصية العبيط أوما يسمّى كذلك فى

القرية : وهورجب الذى يتسلى الأولاد بقذفه بالطوب وتكاد تكون هذه اللعبة هى التسلية الوحيدة المتاحة لهؤلاء الأطفال من أبناء الفقراء. وما يهمنا هنا هوالكلبة التى ظهرت فجأة بصحبة رجب , ومن أهم صفاتها أنها تشبه رجب تماماً فى طيبته وجبنه , وقد صارت تمشى معه مثل ظله , وتتحمل قذف الطوب وغير ذلك مما يحدث مع رجب , وقد حدثت لها مواقف درامية , خاصة عندما تضطرها الظروف لأن تجد نفسها وحيدة بدون رجب , ومن ثم تبحث عن أنيس آخر من بنى جنسها. ويصف لنا الراوى علاقة الكلبة بالكلب وكأنه يصف علاقة عاطفية بين إنسان وإنسانة. ولعل فؤاد قنديل كان , فى مثل هذا المشهد , يتمثل قول الشاعر العربى القديم: وأحبها وتحبنى وتحب ناقتها بعيرى . وقد حدث تحول مهم فى حياة رجب بفضل الكلبة وجرائها ,أى أبنائها الصغار. وفى هذه القصة نجد المؤلف يجيد ربط الأشياء ببعضها , أوالأسباب بالنتائج والعكس بالعكس , وهذا شىء جيد فى قصة تحكى أوتعكس علاقات متداخلة وحميمة بين كائنات بشرية وأخرى حيوانية.

القصة الأخرى هى قصة «حدث ساعة الغروب» (ص ١١٣) , وهى قصة ساعة حائط كبيرة ورثها الراوى عن والده , وهى الشىء الوحيد الذى اهتم بأخذه متنازلاً عن بقية الميراث لأخوته. وتتحول الساعة كالعادة إلى كائن حى تربطه بالراوى علاقة شديدة الحميمية ,لدرجة أنها عندما توقفت أحس بأن شقته صارت قبراً , لا نبض فيها ولا حياة , على حين أنه عندما كانت عيناه تقع عليها من قبل كان يراها تهز ذيلها إلى اليمين وإلى اليسار بصورة موقعة راقصة , وكان يتصورها سيدة أنيقة ورشيقة تمسك بيديها طرفى فستانها الأبيض , وتنحنى جهة اليمين وجهة اليسار محيية ومرحبة (انظر ص ١١٦ , ١١٧) . وعندما حملها إلى الساعاتى الذى تعود إصلاحها عنده وضعها على البنك , ولف الكيس حولها جيداً حتى لا يدخل إليها التراب , وربّت عليها حتى تعلم أنه لن ينساها ولن يغيب عنها طويلاً (ص ١٢٢) . إنها ليست ساعة من جماد وإنما هى معشوقة جميلة قامت بينها وبين صاحبها علاقة لا تقل بأية حال عن علاقة الحب والتوله.

ونعود مرة أخرى إلى مجموعة «الغندورة» فنجد فى صفحة ٩٣ قصة عنوانها «المواجهة». وهى ليست مواجهة بين الراوى وشخص من بنى جنسه وإنما هى

مواجهة بينه وبين فأر دخل الشقة منذ عشرين يوماً. وهذا الفأر ذكى جداً ومكار جداً لدرجة أن الأولاد عندما سموه فرفر أخذ يتصنت ليسمع اسمه وهم ينادونه به , ولابد أنه سمع الصغير كريم وهويطلب من والده أن يربط فرفر بحبل ليصحبه معه إلى المدرسة أومركز الشباب. وهذا الفأر لديه قدرة على مقاومة كل شيء , وكل حيلة , فقد وضعوا له سم الفئران فى كل مكان , ودسوا له التوكسافين على الأطعمة الجذابة لكنه كان يخرج معافاً من كل هذا. أما صورة الفأر فى عين الراوى أوفى نفسه فتعكسها لنا بوضوح الفقرة التالية التى تقول : رأيته فى حجرة الأولاد على الجدار هائلاً وعظيماً , يلبس تاجاً ويرفل فى ثياب تبرق وتنبسط حواليه , وشواربه تطول حتى لا يحدها الإطار.تتعلق بصدره النياشين والأوسمة , ويده الصغيرة ترتفع نصف ارتفاعه لتحيى فى كبرياء الجماهير التى لابد محتشدة أمامه خارج الصورة.. دائماً خارج الصورة وهى تتلوى من السعادة بطلعته وبهائه (ص ١٠٠). وهذه الفقرة وما يأتى على مثالها فى قصص فؤاد قنديل يمكن أن تغرى بعض النقاد بالبحث عن جوانب رمزية فى هذه القصص.

طموحات البسطاء

وهى طموحات بسيطة جداً لأفراد من بسطاء الناس , يشكلون الأبطال الرئيسيين فى معظم قصص فؤاد قنديل. وقد رأينا من قبل مثالاً لهذه الطموحات البسيطة فى قصة «فردوس» من مجموعة «زهرة البستان» حيث وجدنا أن كل طموح الصبى وحلمه وأمنيته أن يحصل على قطعة من الزبد ليقدمها لفردوس الصبية التى يحبها ويريد أن يستحوذ عليها دون الآخرين , ومن أجل ذلك يقوم بعدد من الحيل فى بيت عمه حتى يحصل على هذه القطعة , وفردوس هى الأخرى عندها تلك الرغبة القوية فى الحصول على هذا الشيء البسيط. وفى مجموعة «عسل الشمس» تأتى القصة الأولى مكونة من ثلاث قصص أومقسمة إلى ثلاث قصص هى : «أمنيات بهانة» , «عصر بهانة» و«ابن بهانة» , وهذه القصة مثل معظم قصص فؤاد قنديل , تعبر عن عيشة الفقراء المطحونين سواء فى القرية على نحوما نجد هنا ,أوفى المدينة على نحوما نجد فى قصص أخرى. وفى قصة «بهانة» نعيش من خلال أجزائها الثلاثة عالم بهانة , وزوجها , وابنها , وجميعها تجسد لنا عالم الناس إلـ تحت . فبهانة تحمل

قفتها الثقيلة المحشوة بحزم البقدونس والجرجير والكرات , وهى تشد رقبتها لتستعين بذلك على حملها , وتحمى القفة من الوقوع بذراعها اليمنى , بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى , وخلفها طفلة صغيرة تتعلق بثوبها. وتمشى بهانة على هذا النحوعدة كيلومترات لتصل إلى سوق المدينة , والأمل أوالأمنية التى تستحوذ عليها طول الطريق هى أن تجد المكان الذى اعتادت الجلوس فيه خالياً. فهذه الأمنية _ فى نظرنا مثلاً _ بسيطة جداً لكنها بالنسبة لبهانة تمثل أمنية عظمى تستحق أن تشغل بها بالها طول الوقت. ويصف لنا القاص لحظة وصول بهانة إلى السوق كما يلى : المقطورة الصغيرة (يقصد البنت الممسكة بثوبها) فى حرص شديد تتشبث بالثوب وتحاول ترتيب الخطوات بلا جدوى. اندفعت بهانة صوب السوق وقد توالى دعاؤها إلى الله أن تجد الركن بلا محتل , ولكنها حين بلغته تلقت الصفعة القاسية : كانت هناك حسنية زوجة رجب الأعرج. فى نفسها قالت : داهية تاخدها هى وجوزها (ص١٢) وهكذا تضيع أمنية بهانة , وتبدأ تبحث لنفسها عن مكان آخر يمكن أن يجرّ عليها المشاكل وخاصة مع سليم العسكرى. ومن أمنيات بهانة أيضاً أن تجد عشوة طيبة فى بيت العمدة , وأن يترقى زوجها محفوظ الذى يعمل صولاً فى الحكومة , وأن يتخرج ابنها من الجامعة. لكن طموحات الفقراء صعبة المنال فى كثير من الأحيان , فالصول الذى يعمل بجد وإخلاص يصاب فى إحدى المظاهرات , وهذا هوموضوع القصة الثانية «عصر بهانة» , التى تنتهى بعودة الصول إلى بيته. ويأبى الكاتب إلا أن ينقل إلينا صورة واقعية ذات دلالة قوية فى حياة هؤلاء البسطاء تعبّر عنها السطور التالية من القصة : عرفت بهانة القصة (أى قصة إصابة محفوظ فى المظاهرات) , واطمأنّت عليه.. ساعدته فى خلع ملابسه.. تركته يرتاح وعادت إلى الحاجة صفية (زوجة العمدة) حتى لا يفقدوا عشاءً دسماً.. قالت له : ابعت لى العيال بعد المغرب (ص ٣٤) . أما القصة الثالثة عن «ابن بهانة» فينتقى لها المؤلف موقفاً تظهر من خلاله طبيعة الوضع الاجتماعى للشخصية. والفن فى أرقى صوره انتقاء واختيار , بمعنى أن يختار المؤلف المشهد الذى يستطيع من خلاله أن يعبر بالإيحاء وبالرمز عما يريد أن يقوله. والموقف المختار هنا هوعودة الابن من مقر دراسته إلى بلده وركوبه قطار الدرجة الثالثة. ويجد الراوى هذه فرصة ليحكى ما يدور فى هذه

الدرجة من أحداث وما يعانيه الناس فيها من صعاب ومشاق , هم بحكم وضعهم الاجتماعي مجبرون على الرضى بها وتقبلها , على نحوما نقرأ : كل أطراف القطار صالحة لأن تحمل المشتاق إلى أرض له فيها أهل وميلاد والناس فى بلادنا يتعودون بسرعة ويرضون بالموجود (ص ٣٧) . وفى القطار يتحمل ابن بهانة كل ألوان الإهانة من جرى للعثور على مكان للجلوس , وتدافع , حيث يلقى الناس بأنفسهم من الأبواب والنوافذ. ثم إن أحد الجنود بعد أن امتلأت المقاعد ووقف بعض الناس فى الطرقات , يستأذن منه كى يصعد إلى رف الحقائب , ومن هنا حتى نهاية القصة (حوالى ست صفحات) يقدم لنا الراوى صورة كاملة لمشهد الجندى وحذائه الضخم ورجله التى تتدلى بالحذاء على رأس جلال ابن بهانة , وما يصدر عنها من رائحة كريهة , سواء أثناء وجود الحذاء فى الرجل أوبعد قلعه عندما تم التوصل إلى اتفاق ودى بخصوص ذلك. وبهذا تكتمل لوحة أسرة بهانة : هى وصغارها والسوق , وزوجها وحرصه على أداء واجبه فى فض المظاهرات ,وابنها وقلة ذات يده التى تضطره لركوب قطار الدرجة الثالثة كى يعانى فيه مما يعانى الفقراء من أمثاله.

وفى مجموعة الغندورة نتوقف عند قصة «كرامات قطوش» (ص ٥٣) لنجد كيف يمتزج الواقع بالخرافة من خلال أمنية غامضة لدى أسرة من أسر الريف فوجئت بلبن الجاموسة يصبح مراً , وصار كل همها أن تعيد هذا اللبن إلى حلاوته الأولى , وقد اهتدوا إلى أن الوسيلة الوحيدة للوصول إلى ذلك هى أن يبيعوا الجاموسة لرفات الشيخ قطوش , والشيخ قطوش قبل وفاته كان لصاً لكن الخرافة فى القرية حولته إلى شيخ صاحب كرامات. ولعل أهم شيء فى هذه القصة هواختيار مشهد حركى يبرز من خلاله , عن طريق الإيحاء , مدى سيطرة هذه الأمنية البسيطة على نفوس أعضاء الأسرة. فقد سحبت حمدية الجاموسة _ بناء على أوامر من أمها مع أن الأب كان يرفض ذلك لمعرفته السابقة بقطوش هذا وأنه حرامى _ ومشت ثريا أختها خلف الجاموسة ماسكة ذيلها بيمناها وبيسراها سيخاً من حديد يجرجر على الأرض , وهذا هوالوضع المتفق عليه بين أهل البلد. وأثناء الطريق ظهر الشناوى خطيب ثريا وأخذ يكلمها فلم ترد عليه إطلاقاً لأنها إن فعلت ذلك تخل بشرط من شروط صحة البيع , ومن ثم لا تتحقق الأمنية .ومضى الركب حتى وصل إلى المقابر ودارت

طقوس البيع , ثم عادوا إلى البيت فوجدوا لبن الجاموسة أقل مرارة , وحمدوا الله أنه بدأ يتحسن. فهل هناك أمنية أكثر بساطة من هذه ؟ ومع ذلك يحشد لها المؤلف قصة كاملة نرى من خلالها كيف تكون هذه الأمنية البسيطة هى الشغل الشاغل لدى فئات من البشر يعيشون على هامش الحياة , وليس فى وسعهم أن يحلموا بأكثر من ذلك أوأن تكون لهم طموحات أكبر من هذه.

وهـذه الطموحـات البسيطة يمكن أن تؤدى , فى بعض الأحـيان , إلى الهـلاك. وهـذا ما حدث لمرسى فى قصة «البكاء.. عرياً» من مجموعة «زهرة البستان» (ص ٢١) فهذه القصة تبدأ بمشهد يجرى فيه مرسى فى الشوارع عارياً , ونحـن لا ندرك مغزى هذا التعرى إلا بعد أن نتقدم فى قراءة القصة ونعرف أن مرسى فلاح فقير لا يملك من الدنيا إلا جاموسة ومعزة واثنى عشر قيراطاً مستأجرة. وقد قرر مـــرسى ـ دون أن يستشير والدته التى يحرص دائماً على استشارتها ـ أن يبـيـع الجاموسة ويشترى بثمنها سيارة ميكروباس. وما إن قرر ذلك حتى تتابعت أحلامه وطموحاته مقارناً بين حياته الحالية وما سوف يعيشه عندما يشترى الميكروباس. وفعلاً باع الجاموسة , لكنه حفظ الفلوس تحت ماجور , وحدث أن كانت العنزة تعبث فى بعض الأشياء فعثرت على الفلوس وأكلتها وانتهى كل شىء بالنسبة لمرسى. وقد تخيل فى البداية أن زوجته هى التى أخذت الأوراق المالية وأخفتها , وكاد أن يخنقها لكن ابنه فى هذه اللحظة ناداه : إلحق المعزة بتاكل فلوس. وهكذا تضيع الجاموسة وتضيع الأموال وتنتهى أحلام مرسى إلى لا شىء. والحق أن فؤاد قنديل عنده براعة فى صياغة عالم هؤلاء الناس المطحونين , وهى براعة الخبير الذى راقب هذا الواقع الغريب عن قرب أثناء حياته الأولى فى الريف. وكثيرون منا عاشوا هذا الوضع فى طفولتهم وصباهم وشبابهم ومازالت ترن فى أعماقهم أصداء كثيرة منه. وبهذا تكون القصة المصرية قد أتيح لها خلال السنوات الأخيرة من يعبّرون عن كل أهل مصر فى القرى والمدن والبوادى والواحات وحتى فى الجنوب بعد أن تبلور أدب أهل النوبة. وكل هذا يثرى العمل الإبداعى.

ثنائية حادة بين عالمين

والعالمان هما عالم الأغنياء وعالم الفقراء , إذ نلاحظ فى قصص فؤاد قنديل وجود ثنائية حادة بين هذين العالمين , بحيث لا يكون من السهل أن يحدث بينهما انسجام

أوتصالح. ففى قصة «رجب عبيط القرى»ة فى مجموعة «زهرة البستان» نجد تحولاً يحدث فى حياته فى نهاية القصة, مما جعله يفكر فى الزواج من مها أجمل بنات القرية وبنت شيخ الخفر, ولكن ما أصعب الوصول إلى هذا المنال, ومن ثم تضاءلت أمانى رجب حتى رضى بالزواج من إحدى خادمات الدار, ومازالت فى نفسه أمنية, وهى أنه من خلال هذا الزواج يمكن أن يرى أجمل الجميلات. وفى قصة «زهرة البستان» التى تحمل المجموعة اسمها نجد فتى من الناس "إلـّ تحت يحب ياسمين زميلته فى الفصل ,وهى صبية جميلة من أسرة غنية, ويبذل محاولات مستميتة للتودد إليها ولفت نظرها إليه, وقد أنقذها ذات مرة من موقف محرج وظن أنها يمكن أن تحبه, لكن هذه الصلة الواهية التى حدثت نتيجة للموقف المذكور انتهت بصفعة من ياسمين على وجهه ,هزته بشدة وكادت تفقده الوعى. وهذه القصة فيها إضافة إلى ما سبق مقابلة جيدة بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء على نحوما نقرأ فى الفقرة التالية التى يقارن فيها الراوى (وهوالصبى) بين شارعهم والشارع الذى يتخيل أن ياسمين تسكن فيه. يقول : هل يمكن أن يكون الشارع الذى تسكن فيه مثل شارعنا ؟ متربٍ وضيقٍ ومزدحم بعشرات الصغار القذرين المزعجين مهلهلى الثياب ؟.. لا يمكن بالطبع أن يكون كذلك.. فكيف تدخل فيه السيارة التى تأتى فى نهاية اليوم الدراسى لتعيدها إلى البيت ويقودها سائق مخصوص ؟ وينظر إليها البنات فى غيرة لكنهن يلوحن لها مودعين. وهل يمكن أن يكون بيتها كبيتى ؟.. بيتى عامر دائماً بكل المخلوقات الآدمية وغير الآدمية, وأكثر سكانه من الصراصير والقمل والنمل والبق والأبراص والذباب والناموس (ص ١٥٦ _ ١٥٧).

وفى قصة «بنت بنوت» (ص ٧) من مجموعة «الغندورة» نجد كذلك محاولة من فتاة لإيهام حبيبها بأنها تسكن فى فيلا, تنزل أمامها دائماً عندما يقوم بتوصيلها فى سيارته, بينما الواقع أنها تسكن فى حى شعبى فقير خلف الفيلا. وهنا نقع على طموح آخر من طموحات الفقراء تجسده لنا السطور التالية : «عادت تتأمل كل ما حولها». أحست بروحها تهيم فى أثر هذا الشاب الذى يوشك أن يصبح ملكاً لها. سبحت روحها فى ملكوت السعادة التى هيأها الله لها لينتشلها من الظلام والفقر. ما أروع أن تأتى لحظة الخلاص التى زرعت بذورها منذ شهور (ص ١١). لكن

القصة انتهت بمحاولة الشاب القضاء على عذريتها , ولم يبق لهـــا إذن من كل محاولاتها الخروج من عالمها الضيق إلى عالم آخر أرحب وأوسع إلا أنها استطاعت أن تظل عذراء أوكما تقول القصة «بنت بنوت» .

والقصة الأخيرة فى مجموعة «الغندورة» وهى «الفئران الطائرة» (ص ١١٧) تدخل كذلك ضمن ثنائية الغنى والفقر , لكنها تتحول إلى أمثولة أبطالها الفئران والعصافير والقطط . والفئران تطير وتمتلك الأرض والسماء لكنها تسقط فى النهاية وتعود العصافير إلى حياتها الطبيعية . ولعل هذا حلم من المؤلف تجسده هذه القصة , بسقوط الطبقة الطفيلية التى امتلكت كل شىء فى وقتنا الراهن.

التصوير والوصف وتقنيات أُخرى

لم يعد الفن القصصى مجرد حكاية تُحكى , بل لابد أن تنضج لدى الكاتب مجموعة من الأدوات والوسائل والتقنيات التى تعينه على صوغ هذه الحكاية فى قالب قصصى بديع , فيه عمق الفن , وثراء التجربة , وقوة الملاحظة , ومعرفة كيف تلتقط اللحظة المناسبة أوالمشهد الملائم الذى يوحى ولا يقرر , يشرك القارئ فى حومة المشهد ولا يقدم له النتائج جاهزة مستخلصة . وقد وجدنا فؤاد قنديل فى هذه المجموعات يستعين بعدد من الوسائل لتقديم حكايته مثل التصوير والوصف وتيار الوعى . وبالطبع لا نستطيع أن نقدم عدداً كبيراً من الأمثلة لكل وسيلة من هذه الوســائل , ومن ثم نكتفى بمثال واحد . فيما يتعلق بالتصوير نأخذ الفقرة التالية من مطلع قصة «فى حضرة النسر» (ص ١٧١) بمجموعة «زهرة البستان» , وهى تصوير جيد لوضع موظفى الحكومة وطريقتهم فى التعامل مع الناس . تقول : الموظفون فى الحظيرة الكبيرة يجلسون على المكاتب , وقد تغطوا بالطحالب .. عندما قدمت أوراقى لأحدهم استدار جانباً ووضع ساقاً على ساق , وأطل عبر النافذة إلى الفضاء . تعلقت عيناه بفتاة سمينة تنحنى على سور الشرفة وتوزع نظراتها على المارة . حاول أن يحسب طول المسافة بينه وبين جبال صدرها الثقيل .. إلخ . فهذه الفقرة _ كما هوواضح _ لا يمكن أن تنسب إلى طريقة السرد التقليدية التى تحاول نقل المشهد بصورة واقعية أوفوتوغرافية , بل إن فيها تجريباً محسوباً وهادئاً فى لغة السرد لأنها هنا لغة رمزية إيحائية لا تصف المشهد من الخارج بل تتغلغل فيما وراءه

وتجوس فى أعماقه , فالموظفون يجلسون فى حظيرة كبيرة , وكأنهم صاروا مثل السوائم بلا عقل أوتفكير , وهم مغطُون بالطحالب لطول ما أصابهم من عفن , والموظف عندما قُدمت إليه أوراق مواطن لم يفعل أكثر من أن يستدير جانباً ويضع ساقاً على ساق , ويطل عبر النافذة لتتعلق عينه بفتاة يحاول أن يحسب طول المسافة بينه وبين جبال صدرها الثقيل. وهذه المحاولة هى البديل الموازى لحل الكلمات المتقاطعة , أوالأكل فى المكاتب , أوتقطيع البامية والملوخية عند الموظفات بالطبع. وبهذا يكون المسكوت عنه فى القصة أكبر بكثير من الملفوظ. ولا شك أن هذا يساعد على تعميق الفن القصصى. والحق أن قصص فؤاد قنديل فى المجموعات الثلاث مليئة بمثل هذا التصوير.

بالنسبة للوصف نأخذ فقرة من قصة «ابن بهانة» تصف تدافع الناس لركوب القطار. تقول : أسرع كل الذين كانوا على الرصيف المكتظ يتدافعون إلى القطار ويلقون بأنفسهم فيه... من الأبواب , ومن النوافذ.. مئات من البشر يستقلون سفينة نوح قبل أن ترحل وتتركهم للطوفان المكتسح.. تكدس الكل فوق الكل , ولم يعتذر أحد لأحد. استأذن جندى من جلال كى يصعد إلى رف الحقائب.. تلكأ قبل أن يوافق ثم أشار له بيده , وأفسح مكاناً لقدم الجندى الذى سرعان ما قفز وأصبح فوق الرف وأدلى ساقيه (ص ٤١ من مجموعة عسل الشمس). يضاف إلى ذلك بالطبع وصف الشخصيات وأفضل أن نأخذ مثالاً لذلك أيضاً , يصف به الراوى الفتاة الإيطالية اليهودية فى قصة «ليلة يهودية» , من المجموعة المذكورة ص ١٠٤ يقول : شغلت نفسى بمص البيبسى من العلبة , إلى أن أشرقت على المقهى فتاة , وأى فتاة !! آية فى الجمال.. سحر.. فتنة.. غواية , لوحكمت شعباً لعبدها بأكثر مما تعبد الشعوب المتخلفة حكّامها . فهذا _ كما نرى _ ليس مجرد وصف للمشهد أوللشخصية وإنما ينطوى على تصوير يعكس الرؤية الداخلية للقاص.. فالقطار مثل سفينة نوح على الرغم مما فيه من إهانة وبهدلة , لأن التخلف عنه معناه أن يجرفك الطوفان , طوفان البشر , والحيرة , والعطّلة , ولهذا يتكدس الكل فوق الكل ولا يعتذر أحد لأحد لأن كل واحد يدرك مدى حاجة الآخر إلى ركوب السفينة المنطلقة أوالتى تنطلق وسط الطوفان. أمّا المرأة الإيطالية فلم يجد الكاتب وصفاً لجمالها إلا أن يجعله طاغياً يشبه

فى طغيانه حكام العالم الثالث الذين يُعبدون من دون الله. وهذه المبالغة فى عرف الجمال مبالغة محببة تشبه ما عرفناه من مبالغات فى الشعر العربى كقول أحدهم :

فلوتفلت فى البحر والبحر مالحٌ لأصبح ماء البحر من ريقها عذباً.

أمَّا تيار الوعى فقد استخدمه فؤاد قنديل فى بعض القصص بشكل مكثف. وانظر على سبيل المثال من مجموعة «زهرة البستان» القصة التى تحمل نفس الاسم, ومن مجموعة «عسل الشمس» قصة «ليلة يهودية» ولا شك أن تيار الوعى يساعد على تعميق الحدث, لأنه حالة تغلغل فى أعماق الشخصية. ولعل من أهم الاكتشافات, فى حياة الإنسان, فى العصر الحديث هو اكتشاف هذا التيار الداخلى الذى يشكل حياة باطنية لدى كل شخص تعكس المشاعر الحقيقية للإنسان بعيداً عن الزيف الذى غطى الحياة من الخارج. وقد أسهم علم النفس إسهاماً كبيراً فى إلقاء الضوء على هذه الحياة الباطنية العميقة لدى البشر.

هناك بالطبع تقنيات ووسائل أُخرى استخدمها فؤاد قنديل وأدت إلى تعميق تجربته القصصية مثل الحوار, ولغة السرد التى تراوحت بين اللغة الوصفية أوالتصويرية أولغة السرد العادية, ولكنها فى كل الأحيان تأتى ملائمة لطبيعة الحكاية. هناك أيضاً العودة إلى الوراء أوما يسمى بالاسترجاع, وتقسيم القصة إن دعت حاجة إلى ذلك كما نجد فى قصة «بهانة». نجد كذلك توظيف الزمان والمكان فى إطار نسق فيه إحكام وقدرة على التغلغل فى أعماق الشخصية.

تقسيمات مكانية

يمثل المكان عنصراً مهماً فى قصص فؤاد قنديل, لدرجة أنه فى مجموعته الأخيرة زهرة البستان قسمها إلى قسمين, أولهما تحت عنوان من هناك, والثانى تحت عنوان من هنا. و من هناك يعنى من القرية وهى المكان الذى عاش فيه المؤلف طفولته وصباه وشبابه. و من هنا يعنى من المدينة التى عاش فيها ربما منذ أن بدأ مراحل التعليم, وهى فترة يعيش فيها المرء عادة متردداً بين القرية والمدينة خاصة فى الزمن الذى كانت فيه المدارس الإعدادية والثانوية موجودة بالمدن فقط, لكنه بالطبع استوطن المدينة بصفة دائمة منذ أن بدأ يعمل بها. وهذه حالة عاشها كل

أبناء الجيل المولود فى الأربعينيات الميلادية. ولا شك أن قصص فؤاد قنديل سواء كانت تدور فى المدينة أوفى القرية تنطوى على ميزة مهمة هى أن المستوى الفنى فى كلتا الحالتين واحد, وهذا يعنى أن المؤلف مثلما عاش فى القرية بكل مشاعره وحواسه فى حياته الأولى عاش فى المدينة بنفس المستوى من التعمق فى المشاعر والأحاسيس, واستقراء الوجود من حوله. ومعروف أن بعض المؤلفين الذين عاشوا فى مكان ما فى بداية حياتهم ظلوا مرتبطين به فنياً وإبداعياً طوال حياتهم, وهذا بالطبع لا يعيبهم, لكن هذا أيضاً لا يمنعنا من رصد هذه الظاهرة عند فؤاد قنديل وهى إجادة التعبير عن المدينة وعن القرية. ولعل الذى أعان المؤلف أوساعده على انتهاج هذا النهج هوأنه ظل سواء فى القرية أوبعد ذلك فى المدينة يرصد بشغف, وربما بافتتان حياة الفئات المهمشة المطحونة التى تعانى من شظف العيش فى القرية وتحلم بأشياء شديدة البساطة تعجز فى غالب الأحيان عن تحقيقها, مثلما رأينا فى قصص «بهانة»، و «من أجل فردوس»، و «البكاء.. عرياً» وسواها. وفى المدينة كذلك نراه يلتقط أشياء بسيطة لكنها تمثل ضرورات ملحة لدى الفئات المهمشة مثل الختم صاحب المقام الرفيع, الذى يصبح الحصول عليه حلماً يكاد يكون مستحيلاً, وقصة «ابن الإشارة» فى مجموعة زهرة البستان, عن الولد الذى يمسح زجاج السيارات عند الإشارة, وقد لمح طفلين من عمره داخل سيارة يلحسان الجيلاتى فأخذ ينظر إليهما نظرات ذات معنى, وفى بعض الأحيان يحدث تداخل بين عالم القرية وعالم المدينة, وأبرز مثال لذلك قصة لن تفلت من مجموعة زهرة البستان (ص ١٧٧) وبطل هذه القصة شاعر باع كل ما ورثه عن أبويه فى القرية ليعيش حياة جديدة فى المدينة, فاشترى بأمواله شقة فى إحدى العمائر العالية. وقد فاجأه الزلزال وهوت العمارة وضاعت معها كل أحلامه فى الاستقرار. ويناجى هذا الشخص نفسه قائلاً " : ها هى الحقيقة القذرة تتربص بى, كان الحلم يصعد بى فى ثقة نحوالقمة التى تليق بملكاتى وهآنذا أتمدد مسحوقاً تحت الأشياء الغليظة فى انتظار الموت.. أشعر أننى هنا منذ زمن بعيد, ولا قدرة لى على شىء إلا التأمل (ص ١٩١).

على أن قصص فؤاد قنديل لا تقتصر على المدينة والقرية, بل نجده يخرج من هذين المكانين ليقدم لنا قصة طويلة نسبياً, هى آخر قصة فى مجموعة عسل الشمس

وعنوانها «ليلة يهودية» . وهذه القصة تدور أحداثها فى إيطاليا , ومن ثم كانت فرصة لأن يصف الراوى الأماكن الأثرية هناك بحب غامر , فيقول عن ميدان فينيسيا : كل شىء جديد بأن أحدق فيه بعيونى الشرقية الظمآنة , وأفكر فيه بعقلى الشرقى المكمور.. أمامى مباشرة نصب الجندى المجهول.. إلخ (ص ١٠٣) ويمكن للقارئ أن يتابع وصف هذا الميدان فى الكتاب لأن الوصف فى حد ذاته يشكل لوحة فنية رائعة . أما حكاية اليهودية فتنطوى على متعة من نوع خاص لأننا لا نعرف أنها يهودية إلا بعد أن نقطع مرحلة غير قصيرة فى قراءة القصة , إضافة إلى أنها تحكى تجربة مغامرة عاطفية لشاب مصرى طيب أوقعته المصادفة فى حبائل بنت من بنات الهوى , وما أكثرهن فى الغرب . لكن المؤلف عرف كيف ينسج من هذه الحكاية البسيطة التى حدثت لكثيرين قصة فيها متعة الفن وبراعة التنويع على المشاعر والأحاسيس .

وفى مجموعة «الغندورة» نعثر على قصة تدور فى ميدان المعركة هى قصة «توابيت منصور» (ص ٦٩) . وهذه القصة سرد لأحداث فى ميدان القتال , لكنها ليست مجرد سرد , بل هى وصف متعمق لمشاعر هؤلاء الجنود الذين كُتِبَ عليهم أن يقفوا موقفاً بطولياً لاإزاء العدوفقط بل إزاء الموت نفسه , لدرجة أن منصور فاجأ الجميع بصنعه للتابوت الذى يمكن أن يدفن فيه , وعرض حياته للخطر فى سبيل تجميع مواد هذا التابوت , وذلك بعد أن سيطرت عليه فكرة ضرورة عودة الجسد إلى الأهل فى حالة الاستشهاد . وقد صنع منصور توابيت لمعظم زملائه فى الموقع بنفس الطريقة التى صنع بها تابوته , وكأنه بهذا قد تحول إلى تاجر توابيت بعد أن أخذ يتقاضى من زملائه مبلغاً رمزياً , كل حسب قدراته , لدرجة أن أحدهم لم يدفع له إلا قصيدة شعرية . ولا ينسى المؤلف أن يقص علينا ما فعله هؤلاء الجنود مع الأعداء فى بطولة نادرة . ثم مات منصور عندما صوب الأعداء تجاهه مدفعاً رشاشاً , وبموته انتفضت أجساد كل زملائه وكأنهم أصيبوا بالحمى . والحق أن هذه القصة رغم أنها تدور حول موضوع مأساوى إلا أنها تتميز بالتشويق , وتقدم متعة , لا شك فى ذلك , هى متعة من يرى البطولات تصنع أمام ناظريه , إنها قصة الفداء فى أسمى معانيها . وبهذا يكون فؤاد قنديل قد قدم لنا تنويعاً ثرياً فى المكان , من القرية , إلى المدينة ,

إلى مـا وراء البحـار ,إلى ميدان القتال. كما أن الأماكن داخل القرية والمدينة تتنوع من مصلحة حكومية , إلى مبنى تحت الأنقاض , إلى غير ذلك , وفى القـرية أيضاً نجد هذا التنوع من السوق إلى الحقل , إلى المدرسة.. إلخ وكل هذا يعكس تنوع العالم القصصى عند فؤاد قنديل.

التداخل بين القصة القصيرة وقصيدة النثر

نموذج من نعمات البحيرى

أصدرت نعمات البحيرى إلى الآن عدداً من المجموعات القصصية أقتصر منها فى هذه الدراسة على ثلاث هى « العاشقون» (١٩٨٩) , و «ضلع أعوج» (١٩٩٧) و «ارتحالات اللؤلؤ » (١٩٩٧) . ونبدأ بمجموعة «العاشقون» لنلاحظ منذ البداية أن الكاتبة تقدم نوعاً من الواقعية التجريبية . والواقعية كما اتضح خلال العقود الأخيرة لها تجليات ومظاهر متعددة . وأذكر أننى فى دراسة عن القصة فى أمريكا اللاتينية وجدت النقاد هناك يتحدثون عن أنواع من الواقعية مثل الواقعية الاجتماعية , والواقعية النفسية , والواقعية السحرية والواقعية البنائية , والأخيرة هى الأكثر شيوعاً لدى أجيال الشباب لأنها تقوم فى الأساس على البناء .وكما ذكرت فى هذه الدراسة فإن الواقعية البنائية أكثر جرأة فى التجديد , وتعتمد اعتماداً كبيراً على التجريب , حتى إذا أخذت التجربة شكلها الخاص ووصلت إلى نضجها المطلوب , وأصالتها المستهدفة استقرت كشكل جديد . ويحاول اتجاه الواقعية البنائية رصد الواقع من أى منظور ومن أى جانب سواء من الداخل أومن الخارج , ومن المنظور المستقيم أوالمعكوس , وذلك فى لغة جديدة وأساليب متطورة وتقنيات مختلفة . ويسلط الكتاب

رؤيتهم للواقع من وجهات نظر متباينة وجديدة , مثل الوضع اللغوى للقاص , وجوانب الشخصية , وترتيب الأحداث , ويستعينون على ذلك بالأدوات الجديدة التى قدّمها لهم التطور الهائل فى علوم اللغة الذى حدث فى أوربا وأمريكا خلال العقود الأخيرة. ولا يحاول كتّاب هذا النوع من القصص تقديم الواقع فى صورته البسيطة المتسلسلة , أويتبعون الترتيب المنطقى للحكاية , وإنما يقدمون الواقع عن طريق الضربات العنيفة لبعض النقاط الرئيسية والرمزية لهذا الواقع نفسه ,مع تداخل عناصر أُخرى متعددة للزمان والمكان وتيار الوعى.

والحق أن نعمات البحيرى فى مجموعتى «العاشقون» و« ضلع أعوج» تقدم لنا نوعاً من هذه الواقعية البنائية أوالتجريبية , وذلك من خلال الحكاية. وهذه نقطة مهمة , لأن الكاتبة , على الرغم من استهدافها لتقديم قصة مختلفة إلا أنها لا تهمل جانب الحكى. لكن هذا الحكى يتم بوسائل مختلفة. ولنضرب مثالاً لذلك من قصة «حدود المتاهة» وهى القصة الأولى فى مجموعة «العاشقون» ففى هذه القصة نجد فتاة تقدمت ضمن أكثر من مائة فتاة , لإعلان فى شركة ولوأن المؤلفة كانت تريد كتابة قصة واقعية اجتماعية لأقامتها على بناء متنام يتكون من بداية ووسط ونهاية , ولركزت بصفة خاصة على إبراز المشاكل الاجتماعية التى تعانى منها الفتيات المتقدمات لشغل الوظيفة , لكنها لم تفعل ذلك , وإن كانت قد ألمحت إلى المشاكل , واختارت أن تقدم وصفاً مفصّلاً للمكان بدءاً من باب مكتب المدير المبطن بالقطيفة الأرجوانية والمرصع برؤوس مسامير ذهبية لامعة. وما أن فُتِحَ الباب حتى دخلنا فى أوصاف مفصلة للممر المفروش بالموكيت الأرجوانى الطرى.. إلخ وهكذا تمضى القصة فى وصف مفصّل للمكان وللرجل الذى سوف يجرى اللقاء مع الفتاة. بل إن الحوار نفسه قد يتحول إلى نوع من الوصف على نحوما نجد فى الفقرة التالية : سألنى عن أشياء أُخرى بلغة أجنبية فأجبته بلغتى. ابتعد قليلاً وأخذ نفساً عميقاً فانتفخ هيكله , ورأيت الرجل فى المرايا الكثيرة على الجدران , رجالاً كثيرين لهم نفس ملامحه وهيكله. سألته مرة أُخرى عن طبيعة العمل عندهم فنفث دخاناً كثيفاً من البايب الأسود فى وجهى. تاهت القاعة للحظة وسط الدخان الذى راح يتبدد شيئاً فشيئاً لأرى القاعة خالية من الرجل تماماً.. إلخ . إنه ليس حواراً عادياً بين مدير عمل

وطالبـة وظيـفـة , ولكن الوصف يعكس طبيعة الحوار ويحمل دلالات اجتماعية فى غـاية الأهميـة . فهـولم يردّ على سؤالهـا عن طبيـعـة العمل عندهم إلا بنفث الدخـان الكثيف من البايب الأسود. وهذا يحمل دلالة على الفرق الطبقى الشاسع بين المدير وبين الفتاة. وهكذا من خلال الوصف الواقعى تقدم لنا الكاتبة _ عن طريق الإيحـاء توصيفاً للظروف التى يمر بها المجتمع. والحق أن الدكتور سيد البحراوى فى دراسته المرفقة بمجموعة العاشقون قد وضع يديه على العناصر الفاعلة فى قصص المجموعة. وفيما يتعلق باستخدام المؤلفة لعنصر الإيحاء قال " :كذلك فإن هذا الحلم / النـواة ليـس , فى كل القـصص , إلا رمزاً لأزمات أكبر يعيش فيها البشر فى المجموعة وفى الحياة , بسبب القهر الذى يمارس عليهم بفعل الغلاء , وانعدام التشغيل وأزمة الإسكان والمواصلات.. إلخ وهى أزمات لا تعرضها القصص مباشرة , وإنما تلمح إليها أحياناً وتختفى منها _ دون الغياب الكامل _ فى أحيان أُخرى. وقد تحدث الدكتور البحراوى عن أن القصص تنتمى إلى نمط جديد من القص الواقعى , وأشـار إلى النضوج فى مجال البناء القصصى مقارنة بالمجموعة السابقة وهى «نصف امرأة» (١٩٨٤) . كما تحدث عن إحساس الكاتبة بالأزمة الاجتماعية وتعبيرها عنها بدون مباشـرة أوقصد , وأنها لم تلجأ إلى تقنيات خاصة سوى الوسائل المعتادة فى القصة القصيرة مثل السرد , والوصف , والحوار , والمونولوج , ولكنها _ مع ذلك _ قدمت قصصاً تخلومن الحدث التقليدى. ومما ذكره الدكتور البحراوى أيضاً هوأن المجموعة فيها مزاوجة بين العام والخاص , وبين الواقع والفرد , وأن معظم القصص تسير على منطق اللوحات المتصلة المتتابعة. وقد ذكرت هذه الأشياء لأنى وجدتها تمثل نظرات صائبة ودقيقة للمجموعة , ومن ثم فإنى بدلاً من أن أتوقف عندها أحيل القارئ إليها ليتحقق من أن نعمات البحيرى قد قدمت منذ بداياتها قصة مختلفة , ولها سماتها الخاصة , وأنها لذلك تستحق أن توضع بجدارة ضمن الكتّاب والكاتبات الذين استطاعـوا أن يبـدعـوا أنمـاطاً جـديدة من القص تؤدى إلى تنامى هذا النوع الأدبى وتطوره وازدهاره. وهذا يؤكد أن الكتابة النسائية فى القصة القصيرة جزء لا يتجزأ من الكتابة بصفة عامة , وأننا إذا كنا نعثر على فروق هنا وفروق هناك فإن هذه الفروق لا تلغى الخطوط العامة الأساسية التى تمثل العمود الفقرى للكتابة ذكورية كانت أونسائية.

وكما ذكرت من قبل فإن مجموعة «ضلع أعوج» لا تختلف كثيراً عن مجموعة «العاشقون» ، ومن ثم سوف أختار منها قصة واحدة تقدم لنا نموذجاً عن العالم القصصى فى المجموعة , وهى قصة «سرقات نهارية» . وهذه القصة تبدأ بحكاية بسيطة عن لص ظل لأيام وأسابيع طويلة يترصد صاحبة شقة وهى تسير لمسافات طويلة إلى محطة الأتوبيس , ثم دخل الشقة , بعد أن منّى نفسه بالأمانى , لكنه لم يعثر على شيء ذى بال. لكن القاصة لا تدخل فى تفصيلات لهذه الحكاية بل تنتقل ابتداء من آخر الصفحة الأولى نفسها إلى نوع من وصف الشقة , وكأن السارق لم يدخل هذه الشقة إلا لكى يصف ما فيها بدءاً من شرائط الكاسيت لعبد الحليم وشادية وفيروز وألحان وأغانى سيد درويش , وانتقالاً إلى كل ما تضمه الشقة من فازات , وعجلات , ولمبات ,وتحف , وغير ذلك , حتى المطبخ نطالع وصفاً شاملاً له , والدواليب والفناجين والأوانى النحاسية وغير ذلك. ولا ينسى السارق أن يدخل المكتبة ويصف ما فيها بما فى ذلك قصاصات من جرائد ومجلات صفراء الورق.. إلخ وتنتهى القصة بالفقرة التالية : حين نظر إلى ساعة الحائط التى لم تتوقف بعد أسرع مهرولاً نحوغرفة النوم , ليمسح بفوطة مبلولة بذاءة الكلمات على مرآة التسريحة والأشكال القبيحة. بعدها أعاد الشقة إلى حالتها الأولى وهويتوخى مزيداً من الحيطة والحذر مع تذكارات المرأة الوحيدة , ثم شمّر عن ساعديه مستعيداً معلوماته لإصلاح ما فسد من سباكة (ص ٣٦). وتصور سارقاً دخل شقة ليمسح بفوطة مبلولة بذاءة الكلمات على مرآة التسريحة ويحاول إصلاح ما فسد من سباكة , فضلاً عن انشغاله طول الوقت بوصف الأشياء الموجودة فى الشقة. ولم ينس السارد أن يقول لنا إنه _ أى السارق _ لم يشعر تجاهها _ أى تجاه المرأة _ ببعض التعاطف من قبل. وتذكر أنه لم ير صورة عبد الناصر على الجدار المواجه , وكل هذا العدد من الساعات المعطلة ونتائج الحائط وإحداها متوقفة عند ٥ يونية , وغيرها عند ١٧ , ١٨ يناير وواحدة عند تاريخ اليوم. القصة إذن فيها واقعية , لكنها واقعية بنائية تجريبية تنحونحوالترميز ويمارس الوصف دوراً أساسياً فى نقل القصة من مستوى الواقع إلى مستوى الرمز. ولا شك أن كاتبة قدمت هذا النمط الواقعى البنائى من القص كان لابد أن تكون مؤهلة تماماً لتقديم نمط آخر أكثر دخولاً فى الترميز والشعرية كما نجد فى مجموعة ارتحالات اللؤلؤ .

ومجموعة « ارتحالات اللؤلؤ» صدرت _ كما أسلفنا _ عام ١٩٩٧ عن سلسلة أصوات أدبية بهيئة قصور الثقافة. وقد قسّمت الكاتبة المجموعة إلى سبعة أجزاء, كل جزء يشتمل على عدد من القصص, هذه الأجزاء هى :

١ _ صورة ليست من الطائرة

٢ _ بورتريه للمرأة الوحيدة

٣ _ صورة عائلية

٤ _ ارتحالات اللؤلؤ

٥ _ صور احترقت فى المعمل

٦ _ من قلب الوهج

٧ _ امتلاء.

ولكنى بعد قراءتى للمجموعة لم أجد نفسى متحمساً لهذه التقسيمات فضلاً عن أنى لم أعد أعتد بالكلمة التى جاءت تحت عنوان المجموعة وهى قصص . إذ أنى أرى أن هذا الكتاب ديوان من الشعر ينسب إلى هذا النوع الذى نسميه قصيدة النثر, وأن ما فيه من عنصر الحكى ليس إلا خاصية من خصائص هذا النوع من القصائد. وبالطبع عندما كتبت المؤلفة هذه القصائد لم تكن تعرف أنها تكتب ديواناً من الشعر, وإن كانت على وعى كامل بأنها كانت تكتب ما يسمّى بالقصة / القصيدة. وليست هذه أول مرة فى تاريخ الكتابة الأدبية يحدث فيها أن يقصد المؤلف إلى شىء فيخرج على صورة أخرى مختلفة تماماً. فقد حدث هذا _ على سبيل المثال _ مع المؤلف الإسبانى الشهير ميجيل دى سيربانتيس عندما كتب روايته دون كيخوته . فقد كان يهدف إلى كتابة عمل يواجه به قصص الفرسان التى كانت واسعة الانتشار فى القرن السادس عشر الميلادى وتؤدى إلى تسطيح أذهان الناس بما تحمل من عناصر خرافية وفنتازية, لكنه لم يتصور أبداً أنه كان يكتب أول رواية بالمفهوم الحديث فى الأدب العالمى.

نعمات البحيرى, إذن, قدمت لنا فى « ارتحالات اللؤلؤ » مجموعة قصصية ولكنى أقول الآن إنها قدمت ديوان شعر. وإذا كان بعض النقاد العرب قد رأى فى

قصيدة نازك الملائكة التفعيلية كسراً لعمود الفحولة فى الشعر العربى , فإنى أرى الآن أن نعمات البحيرى فى «ارتحالات اللؤلؤ» أخذت موقعاً مهماً فى قصيدة النثر العربية , خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن هذا النوع من الشعر فى أدبنا مازال إلى الآن يتخبط بين الرفض المطلق من جانب معارضيه ,وما أكثرهم ! وبين النماذج الرديئة الشائهة من جانب أنصاره , والتى تمثل الغالبية العظمى من القصائد التى يقرأها الناس وتؤدى إلى زيادة إصرارهم على الرفض واستمرارهم فى محاربة قصيدة النثر. وفى هذه الدراسة سوف أكون حريصاً على تقديم نماذج من قصص نعمات البحيرى ثم أقوم بتحليلها لنرى كيف أن هذا النوع من الشعر يمثل أفضل قالب يمكن أن يعبر الشاعر من خلاله عن تجربته فى هذه الفترة شديدة الاضطراب التى نعيشها ويعيشها العالم. وقصيدة النثر – فى الحقيقة _ ليست ترفاً أوهروباً أوملجأ للضعفاء وطالبى الشهرة , ولكنها مركب صعب تحتاج إلى شاعرية متدفقة , ووعى نافذ بمشاكل الفرد والمجتمع , ومعرفة قوية بالتقنيات المحدثة التى تداخلت فيها كل فنون القول.

وقبل أن أكتب عن الخصائص الشعرية الخالصة لمجموعة «ارتحالات اللؤلؤ» وأقدم بعض النماذج أريد أن أتوقف قليلاً عند "الأفكار الأولية عن القصة _ القصيدة التى جعلها إدوار الخراط مقدمة لكتابه الكتابة عبر النوعية . وأهم ما جاء فى هذه الأفكار التفريق بين القصة القصيرة فقط ,و القصة _ القصيدة , والقصيدة البحت. وقد رأى الخراط أن أهم عنصر يفرّق بين القصة القصيرة بكل أنواعها , و القصة _ القصيدة هواتخاذ نوع معين من السرد , لأننا فى المقابل يجب أن ننتبه إلى الفرق بين القصة _ القصيدة والقصيدة البحت. إن الفرق فى تصورى _ هكذا يقول الأستاذ إدوار _ قد يكون غير محسوس , وهوفارق دقيق وحرج , هوأن القصة _ القصيدة ما زالت تحتفظ بقدر أوبنوع من السردية ؛ مما يخالف القصيدة البحت. ليس معنى هذا أن ينتفى السرد بالضرورة , وفى كل الأحوال من القصيدة. فالقصيدة تحتمل أن يوجد فيها سرد , بمعنى قال , و حدث , ولكن الفرق بين السردين هوأنه فى القصة _ القصيدة ما زال السرد عنصراً ذا أهمية فائقة. إذن فالمعيار _ حسب إدوار الخراط _ يقوم على عنصرين : ١ _ أن تكون للسرد أولوية , ومكانة فى العمل , لا مجرد وجوده. ٢ _ والعنصر الثانى يتعلق بموسيقية العمل الفنى , لأن الإيقاع والبنية

الموسيقية إذا كانت تحتل المكانة الأولى في العمل فلعلها تميل به إلى جانب القصيدة البحت. وفى موضع آخر من هذه المقدمة يقدم إدوار الخراط ما يشبه الملخص فيقول: إن القصة _ القصيدة يظل فيها دائماً نزوع نحوالحكى بشكل جديد , أى السرد فى نماذج , يزداد أويقل , مع الشعر. أمَّا القصيدة التى تحكى فتظل الشعرية فيها هى الغالبة. ولأول وهلة يبدوأن الفروق بين النوعين تتقارب أوتكاد تتلاشى , وأن الجنسين الأدبيين القصة _ القصيدة و القصيدة السردية يتقاربان بل يوشكان أن يمتزجا. وهنا يأتى دور النقد الأكاديمى الذى لابد أن يقوم بعد أن يتوفر لهذين النوعين قدر كاف من الإنجاز والتحقق فى سياق أدبنا العربى (انظر الكتابة عبر النوعية دار شرقيات , الطبعة الأولى , ١٩٩٤ , ص ٩ _ ٢٢).

والحق أنى أتفق مع إدوار الخراط فى هذا التفريق بين الأنواع الثلاثة القصة القصيرة فقط , و القصة _ القصيدة , و القصيدة البحت , ولكنى أرى أن القصيدة البحت لابد أن يتوفر لها عدد كبير من العناصر تجعل منها قصيدة بما هى قصيدة , وليست مجرد قصة _ قصيدة , وهذا ما سوف أوضحه وأبرهن عليه من خلال تحليلى لمجموعة ارتحالات اللؤلؤ الذى أكدت من قبل أنه ديوان من قصيدة النثر وليس مجموعة قصصية مما يسمَّى القصة _ القصيدة . ولنبدأ بقصيدة صورة بانورامية (ص ٥١) التى تقول :

نظرت لأشياء الحجرة. بدأت الدائرة بالتليفون الذى لم تدخله

الحرارة.

والقطة القابعة فى استكانة

والستائر القطنية الشاحبة

والسرير ذى اللون الداكن

يذكرنى بالسجن الإنجليزى فى الأفلام القديمة

والذراع الرخوة التى تطل من تحت الفراش

وثيابى التى خلعتها بغير نتائج مرضية

أغلقت الدائرة ونظرت

متى تأتيه الحرارة.

فهذه القصة تقدم صورة بانورامية لواقع معظمه يطل من الداخل وليس العكس, أى أننا أمام نوع من الانعكاس, انعكاس الداخل على الخارج, ومن ثم فإن هذه المفردات الواقعية (أشياء الحجرة) ما هى إلا نوع من الانتقاء المحسوب لتجسيد واقع باطنى يمور فى أعماق الشخصية, وهذا الانتقاء يقوم على المفارقة, وتقطير الحدث, والتأمل الشعرى الذى يصل إلى ضرب من الاستنتاج شبه المستحيل. وهذه الأبيات, على إيجازها وكثافتها وتركيزها, تعكس أزمة الفرد وأزمة المجتمع. فالقطة قابعة فى استكانة وكأن الأزمة قد انعكست عليها هى الأخرى, والستائر القطنية شاحبة, والسرير لونه داكن وبهذا تمارس الألوان هى الأخرى دوراً فى تكوين الدلالة الكلية للنص. وهذه القصة أوالقصيدة لها ما يشبهها فى ديوان الشاعر اليونانى السكندرى قسطنطين بيتروس كافافيس, وهى قصيدة الثريا التى تقول (والترجمة للدكتور نعيم عطية) :

فى غرفة صغيرة جرداء, بين أربعة حوائط,

مغطاة بكسوة خضراء, جد خضراء,

ثريا جميلة تتأجج بالأضواء.

كل شعاع من لهيبها, يتدفق متقداً برغبة واشتهاء !

ليس على الإطلاق بالمألوف ذلك الضوء الذى يتألق فى

الغرفة الصغيرة العامرة بالوهج المستعر

فمتعة هذه الحرارة للأجساد الهيابة لم تُخلق !

ولكن الفرق الواضح بين قصيدة كافافيس وقصيدة نعمات البحيرى هوأن كافافيس يقدم مفردات تعكس فرحه بالعالم, ورؤيته المتفائلة, على حين تعكس مفردات نعمات البحيرى معانى الشحوب والاستكانة والرمادية وعدم الثقة فى وصول الحرارة. ولكن العناصر الفنية فى القصيدتين متشابهة جداً.

المفارقة ,إذن , عنصر مهم فى هذا النوع من القصائد. ومن ثم يحسن أن نمثل لها بقصيدة تبدوفيها أكثر وضوحاً. ولتكن قصيدة خشية (ص ٥٨) تقول :

علمتُ بوجود قليل من السكر فى بوله وفى دمه

غير أن كبرياءه لم يسمح له بالزواج منى

إلا بعد أن أكتب له الشقة

فهويخشى علىَّ من محصل النور

ومحصل الغاز

والمسحراتى الذى يدق باب البيت

فى صبيحةِ عيد الفطر

ليطلب حسنة.

فهذه القصة فيها مفارقات عجيبة , ويكاد كل بيت فيها ينطوى على مفارقة بالنسبة للبيت الذى قبله , والبيت الذى بعده. أى أن التراتب فى الأبيات لا يقوم على التسلسل المنطقى للمعنى , بل على المفارقة التى تقدم عكس المعنى أوالبديل المفارق له. فالرجل عنده قليل من السكر فى بوله وفى دمه , وبالتالى كان من المفروض أومن المنطقى أن يتنازل , ولكنه لم يفعل ذلك بل أصر على أن تكتب له الشقة , التى هى بالطبع شقتها , قبل أن يتزوج منها , أمّا علة كتابة الشقة فتأتى هى الأخرى , على نحومفارق تماماً لما سبق , فهويخشى عليها من محصل النور.. إلخ ولهذا كتب الشقة باسمه. فهل هناك مفارقات أكثر من هذه فى أبيات قليلة كهذه (ثمانى أبيات) . ولا شك أن هذه المفارقات يردفها ويشد من أزرها عناصر أُخرى تجعل القصة داخلة بحق ضمن ما أسميه القصيدة النثرية الخالصة. من أهم هذه العناصر «الإيقاع». والإيقاع لا يتأتى عن طريق الوزن فقط , بل له جوانب وصور كثيرة لخصها الدكتور أبوالحسن سلام أستاذ علوم المسرح بآداب الإسكندرية فى رسالة كتبها إلى الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ونشرت بجريدة الأهرام فى ٥ سبتمبر ٢٠٠١، حيث قال : الإيقاع تقسيم جمالى للفراغ فى الزمن , وهوتقسيم جمالى للفراغ فى

الكتلة والحيِّز , تقسيماً مسافياً , قد يكون بين كتلتين أوحركتين أوأكثر , وهوأيضاً تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أوأكثر فى حالة تزامل أوتعارض أوتضاد , بمقادير ونسب متتابعة ومتجانسة رغماً عن اختلافها , وبشكل منتظم سواء أكان وفق خطة مسبقة أوكان دون سابق تخطيط (مرتجلاً) . فالارتجال لا يخلومن الإيقاع لأنه يعنى حرية التنقل الأدائى اللحظى المتخلص عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة وفق خيال المؤدى وثقافته العريضة التى تتيح له تغطية موضوع أوموقف أوحالة تغطية مناسبة ومقبولة , دون التزامه بخطة إيقاعية أوبنائية سابقة على الأداء , وفى حالة من الحضور المتدفق.. إلخ . ومن هذه الكلمات يتضح أن التعريف الحديث للإيقاع يختلف عن كل التعريفات القديمة , وأن المرء يمكن أن يعثر على إيقاع منتظم فى نص كُتب بطريقة ارتجالية , دون تقيد بوزن أوقافية. فما بالك بنص مكتوب برؤية فكرية محددة , وغرض جمالى خالص !!. وللفيلسوف الفرنسى هنرى بيرجسون كلمة شهيرة تقول : «لا غرض لإيقاع الكلام إلا أن يمثل إيقاع الفكر» .

ومن العناصر الشعرية كذلك فى مجموعة «ارتحالات اللؤلؤ» تحويل الواقع الآنى إلى واقع متعال , وسوف أمثل لهذا بثلاث أبيات فقط من قصة امتلاء (ص ١٢٤) تقول :

وفى غرفة النوم

سرير أنيق يقترب من الأرض

لتفادى الوقوع من الأحلام.

فالسرير الأنيق يقترب من الأرض , والعلة المنطقية فى ذلك يمكن أن تكون سهولة الصعود عليه , ولكن الكاتبة لجأت إلى علة غريبة ومدهشة هى تفادى الوقوع من الأحلام. وهذه الأبيات تشبه , إلى حد ما , ما كان يعرف فى البلاغة العربية بالتشبيه الضمنى , الذى تبدوفيه الشطرة الثانية بمثابة تعليل لما ورد فى الشطرة الأولى , على نحوما نجد فى قول أبى الطيب المتنبى :

ومن الخير بطء سيبك عنى أسرع السحب فى المسير الجَهَامُ

وقول البحترى :

ضحوك إلى الأبطال وهويروعهم وللسيف حد حين يسطووورونقُ

وقول أبى العتاهية :

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها إن السفينة لا تجرى على اليبس

لكن من الواضح أن القصيدة النثرية الحديثة تمتلك عنصراً آخر مختلفاً وهوالمفارقة أو التباعد فى وجه الشبه , وهوما يُسمّى فى التنظيرات الحديثة بالصورة الإيحائية , النابعة فى الأساس من موقف جوّانى خالص. وإلا فما هوالرابط بين اقتراب السرير من الأرض وتفادى الوقوع من الأحلام ؟ !وبالطبع هناك رابط أووجه شبه ولكنه لا يدرك بسهولة , وهذه طبيعة الصورة الإيحائية التى درستها بشكل مفصل فى الفصل الخامس من كتابى رائد الشعر الإسبانى الحديث .

ربيع الصبروت فى مجموعتيه

" المبتسم دائما" و "انكسار الحروف"

المفترض حسب الطبعتين اللتين معى أن تكون مجموعة «انكسار الحروف» هى الأولى لأنها صادرة عن مختارات فصول بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨، أمّا المجموعة الثانية «المبتسم دائما» فصادرة عن سلسلة قصص عربية بالهيئة المذكورة عام ١٩٩٠ ولكن حسبما علمت من المؤلف فإن "المبتسم دائماً هى المجموعة السابقة زمنياً، وبينها وبين المجموعة الأخرى ما لا يقل عن ست سنوات، لأنه انتهى من كتابتها عام ١٩٨٣. ويؤكد هذا السبق الزمنى الفرق الواضح بين المجموعتين فى مستوى النضوج الفنى. فمجموعة «المبتسم دائماً» فيها نواقص البدايات، ولهذا رأينا أن نقسمها إلى قسمين : قصص جيدة، وأخرى فيها خلل فنى واضح. هذا على عكس المجموعة الأخرى التى يبدوفيها الكاتب واعياً بالأسلوب الذى يستخدمه فى صوغ قصصه، والهدف الذى يتجه إليه. ولكن قصص ربيع الصبروت فى كلتا المجموعتين ستظل ملتزمة بما نسميه قصص اللحظة السريعة أوقريبة منها. ولن يتخلى القاص عن ذلك إلا فى عدد محدود جداً من القصص، مثل «ليالى الجفاف»، و «وحدة»، و «الحب على أسنة الحدود»، و« ارتحال الطاهرة» و«القمر» فى مجموعة انكسار الحروف .

«المبتسم دائماً»

تشتمل هذه المجموعة _ كما أسلفنا _ على قصص جيدة، مثل القصة الأولى «الثأر» وهى قصة قصيرة جداً (ثلاثة عشر سطراً) مضمونها يقوم على محاولة شخص قتل شخص آخر. ورغم قصر القصة إلا أن المسكوت عنه أوسع بكثير من المنطوق أوالمكتوب، والدلالات هى الأخرى واسعة ومن أهمها أن العنف يولِّد العنف، وأن من يَقتل (بفتح الياء) يُقتل (بضمها). وسطور القصة تصلح أن تكون خاتمة لقصة طويلة. وعبارة هذه الليلة هى ليلتك الأخيرة يا فارس التى وردت فى بداية القصة يمكن أن تدل على أمرين :إما أن فارساً هذا كان شقياً، وكان مصدر إزعاج للآمنين، وإمَّا أن ثأراً كان موجوداً بينه وبين هذا الشخص الذى يريد قتله، كما يدل على ذلك عنوان القصة ثأر، وأدت التداعيات النفسية إلى قول هذه العبارة: سوف أريح الناس منك. فكأن القاتل أومريد القتل قد ربط بين راحته الخاصة وراحة المجموع التى توهمها، ويمكن أن تكون موجودة فى الواقع كذلك. وكما هوواضح فإن العنصر الدرامى فى القصة، على قصرها، واضح جداً، بل نقول إن ثلاثة عشر سطراً كلها حركة متواصلة، وهذا شىء جيد فى فن القص. أمَّا اللغة فالجمل قصيرة ومتوالية، وتهتم اهتماماً كبيراً بنقل حركة الواقع على نحويُنتج الدلالات التى يقصد إليها الكاتب.

فى قصة «الشهد المر» يلتقط المؤلف مشهداً ينتج دلالاته عن طريق الإيحاء. فالكاتب يصف لنا فقر هؤلاء الأولاد الذين يحلمون بلحسة عسل من النحل مباشرة، وهم يستهينون فى سبيلها بلسعات النحل، وغير ذلك من مخاطر ومحاذير. وهوأيضاً يركز على العنصر الدرامى، لكننى آخذ عليه المباشرة فى عنوان القصة، ولعل سبب ذلك هوصفة المدمر. وكان المفروض أن يكون العنوان هو الشهد أو العسل فقط حتى يتداخل العنوان مع الجوالإيحائى فى القصة. أمَّا قصة «لقاء» (ص ٢٥) فتعكس الخواء الروحى لدى الناس، لأن السيدة لم تهتم بابن أختها الذى لم تره منذ خمسة عشر عاماً، وظل اهتمامها منصباً فى الحديث عن شراء الثلاجة والتليفزيون وغير ذلك من الأدوات الحديثة. وقصة «غروب» (ص ٣٣) تطرح سؤالاً هو: هل يمكن أن يولد حب يشبه حب الصبا والشباب بعد بلوغ سن الستين ؟ وقد تم طرح هذا

الموضوع من خلال جلوس شخص متقدم فى السن إلى جوار امرأة متقدمة فى السن أيضاً، وتصادف وجود مشهد حب شبابى أمامهما فعلقا عليه تعليقاً موجزاً. قد لا يعرف الأخ ربيع الصبروت أن الروائى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز قد طرح هذا الموضوع بشكل موسع فى رواية من أكبر رواياته هى الحب فى زمن الكوليرا ، وهى قصة حب غريبة دارت بين عجوزين، ربطت بينهما أيام الشباب علاقة حب سريعة.

فى قصة «بتر» (ص ٤٢) نجد محاولة لا بأس بها فى إبداع لغة شعرية لكن المؤلف لم ينجح فى خلق عالم قصصى حقيقى. أمّا القصة التى قبلها فى صفحة ٣٧ وهى «الرحلة الأخيرة» فبطلها شخص مقهور حياتياً وجنسياً لا يجد قوت يومه وتثيره أجساد النساء العاريات أوبالأحرى شبه العاريات فى الشارع، وأحياناً يحتك بالركاب فى الأوتوبيس، لكن هذه القصة رغم جودتها فإن بها علامات عدم نضج، من بينها أن الكاتب يلجأ إلى نهاية فيها ما يمكن أن نسميه بالمجانية فى الفن، وذلك عندما يكون الحدث غير مبرر فنياً، فقد جعل بطل القصة يقع فى حفرة ويموت فيها، وبهذا يكون قد استراح وأراح. هناك أيضاً جملة فى الصفحة الأولى من القصة أعتقد أنها مقحمة عليها، ولنقرأ : فى الشارع المزدحم، تدافع دخان السيارات على وجهه. كح. مد يده يخرج منديلاً. أمسكت بها من الخلف يد أخرى قبل أن تلامس صدرها. التفت فاتحاً فمه. دفعته الجموع المسرعة (ص ٣٨) . فجملة أمسكت بها من الخلف لا أدرى علام تعود ؟

من القصص الجيدة أيضاً فى مجموعة «المبتسم دائماً» قصة «المتحف» (ص ١١) ففى هذه القصة نجد الجندى الحارس للمتحف وكأنه قطعة حجارة لكن بدون قيمة. وقد بدأ حياته بشريط، وحصل بالترقيات على ثلاثة أشرطة، وتغير مقعده خلال نفس المدة ثلاث مرات. والقصة تعكس لنا وعى رجل الشارع العادى أوالإنسان المطحون بهذه الآثار أوبالأحرى رؤيته لها. فالحياة عنده أهم بكثير منها خاصة الشئون التى ينغمس فيها المطحونون أمثاله.

وفى المجموعة قصتان على لسان الحيوان هما «الطبق المحطم» (ص ٧٩) التى تتقاسم البطولة فيها قطط ثلاث، إحداهن لها صاحب يدللها ويقدم لها الطعام، والأخريان يغبطانها لهذا التدليل وهذا الحظ السعيد. والقصة التالية ليلة مقمرة

بطلتـها جـحشـة. ولنقرأ منهـا بعض السطور الأولى، التى تقول : فى الهـواء السـاخن المزدحم برائحة السماد، ترتفع درجة الحرارة، والأنفاس تكاد تختنق. عقدت الجحشة ما بين حاجبيها وتمطت.. أخـذت تدور بين الحـيوانات مـتذمرة ترمـقهـا الأغنام والماعز بتوجس.. إلخ _ فى رأيى _ تصلح لأن ينسج المؤلف على منوالها _ ولكن فى دراميـة أكثر وهذه القصة خاصة وأن بعض كتّاب القصة الآخرين لهم إبداعات متميزة فى هذا المجال.

نأتى إلى القصص الضعيفة فى المجموعة فنجدها كثيرة، ومن ثم سوف نتوقف فقط عند بعض منها، ولنبدأ بقصة فرار (ص ١٧) فهذه القصة تريد أن تبرز مدى الحاجة الملحة والعوز والفاقة عند بطلها، لكنها مفككة ولا تبين عن ذلك بشىء من الانسجام الفنى. فقد جمع الكاتب مجموعة متناثرة من المشاهد يهدف من ورائها إلى شىء محدد، لكن هذا التناثر فى المشاهد أدى إلى تفكك البناء القصصى. حتى اللغة أيضاً مترهلة. ولنقرأ : فى الطريق إلى المستشفى ابتسم جاره صاحب السيارة ابتسامة لزجة، وسأل بمواربة عن إمكانية الحصول على إذن صرف من خلف العيون.. إلخ فإذن الصرف من خلف العيون هذا تسمية ممطوطة لشىء يمكن التعبير عنه بدقة. وفى قصة الخوف (ص ٢١) نجد المشهد الأخير غير مبرر فنياً، وهوالموت المفاجئ لبطل القصة، إذ تبدوحالات الموت السابقة وكأنها هى المبرر لذلك : حالة موت عبد الوهاب، وموت أبيه، وموت أحمد عبد الفضيل. وقد بدا المؤلف وكأنه حشد كل هذه الحالات فى قصة قصيرة جداً ليبرر حالة الموت الأخيرة فى القصة. وفى قصة حوار (ص ٦٧) نجد كلاماً نثرياً لا فن فيه عن زحمة الأوتوبيسات وعدم التزام السائقين بالوقوف فى المحطات، ثم إن القصة كلها كلام تقريرى مباشر. أما قصة أرقام (ص ٧١) فهى مجرد حشد لمجموعة من الأرقام يريد الكاتب بها أن يدلل على أن حياتنا كلها قائمة على الأرقام. والسؤال هوإذا لم تقم الحياة على الأرقام فعلام تقوم ؟ ! وهل يمكن أن تكون الأرقام سيئة إلى هذا الحد ؟ !

لكن أضعف قصة فى المجموعة هى قصة المذياع (ص ١٠٩) ولم يوفق الكاتب بالطبع فى إدراجها بالمجموعة، لأن مثل هذه القصص شديدة الضعف التى يكتبها الكتّاب فى بداية حياتهم يجب عليهم أن يتخلصوا منها بإهمالها تماماً خاصة إذا

كان الكاتب موهوباً مثل ربيع الصبروت الذى كشف عن موهبته الحقيقية فى مجموعة انكسار الحروف . وقصة المذياع تحكى عن شخص اشترى مذياعاً، وعندما خرج به من عند البائع فاجأه المطر، فوجم ساهماً وهويعدوإلى المحطة. وهذه أول مرة فى حياتى أرى المطر يثير فيها كل هذا الرعب لدى شخص اشترى مذياعاً. ولنقرأ : جلس حزيناً يفكر فى هذه التقلبات : كان الجوأحسن امبارح ! كأن السماء قصداها معايا ! يا ريتنى جيت قبل كده ... إلخ . ونقرأ كذلك : عاد إلى السرير وجلس على حافته يحدث نفسه ويرنوإلى السماء.. الجومتغير.. جايز أخرج تمطر ! صحيح أنا طلبت الأجازة عشان أشترى الراديو.. لكن أعمل إيه فى الجوده ؟ طبعاً تبريرات لحالته ووجومه لا تمت بصلة إلى الفن. والقصة مليئة بمشاهد أخرى من هذا النوع، منها مشهد رمى الراديوعلى الرصيف، وكلها كما هوواضح مشاهد غير مبررة فنياً ولا منطقياً.

على أن بعض القصص كان يمكن أن تكون جيدة، لكن التناول أضر بها ضرراً شديداً. ومن ذلك قصة حلم (ص ٤٥) . وهذه القصة تقوم على حلم بحب امرأة من طبقة أعلى رآها عسكرى فقير فى سيارة خاصة، وقد استخدم الكاتب تقنية المونولوج الداخلى، لكنه جاء بصورة ساذجة تقوم على المباشرة التقريرية، واستخدم لغة عامية لا تصلح فى هذا الوضع. ولنأخذ المثال التالى والعسكرى يحدث نفسه : إنما البت بتاعة العربية دى حلوة قوى ! يا خبر لوأتجوزها ! أتجوزها ؟ !.. وهى ترضى تبص لى ؟ ليه يا أخى ! ما يمكن ! ربنا كبير برضة. تكون معدية من هنا بالعربية لوحدها وأنا واقف، تعطل العربية، تنزل تقوللى.. لوسمحت يا شاويش تزق معايا.. إلخ (ص ٤٧) . وبالطبع إذا كان هذا الكلام يصلح فى الحياة العادية فإنه لا يصلخ للفن وإلا لأصبح كل الناس فنانين !!. أيضاً قصة شكوى الموظف المطيع (ص ٥٣) كان يمكن أن تكون جيدة، لكن تناول النفاق الذى يقوم به الموظف المطيع سالم سليم للمدير يتم بطريقة فيها الكثير من السذاجة.

انكسار الحروف

هذه المجموعة الصادرة _ كما أسلفت _ عام ١٩٨٨ ، تبدأ مرحلةالنضوج الفنى عند ربيع الصبروت، وربما لهذا السبب نُشِرت قبل المجموعة التى تسبقها زمنياً وهى

المبتسم دائماً . والحق أن الكلمة المكتوبة على غلافها الخلفى فيها دقة شديدة فى التعبير عن قيمة هذه المجموعة. ولنقتطف منها الفقرة الأخيرة فقط التى تقول : فى هذه القصص سعى ناضج إلى تحقيق الهدف الأبدى للفن : أن يكون وجهاً آخر، جديداً، للحقيقة الإنسانية، ليس فقط بالصدق مع المعنى العقلى للواقع، وإنما أيضاً بالوصول بالكلمات التى تحمل المعنى إلى نفس الإيقاع الذى يملأ الفؤاد وهويغوص فى أجزاء الواقع ومكوّناته وتجاربه وتأملاته وأحاديثه الناطقة أوالصامتة. إن انكسار الحروف علامة من علامات الحداثة الأصيلة فى أدبنا القصصى الملتزم بالفن والحقيقة . وتشير هذه الكلمة أيضاً إلى أن الكاتب هنا لا يحكى عن أشياء وبشر ومواقف وتجارب، إنما يسعى إلى أن تكون الكتابة صورة لما تحكيه. وسر الصورة والأصل معاً هوالإيقاع الذى يغوص وراءه الكاتب ويجسده بالكلمات وحروفها.

ومعظم قصص مجموعة انكسار الحروف تُنسب إلى ما نسميه قصة اللحظة السريعة وإن كان هناك بعض القصص الأطول نسبياً، لكنها على أية حال تُعدُّ على أصابع اليد الواحدة. ولعله من الأفضل أن نتوقف عند بعض الخصائص التى تميز هذه المجموعة، ومن بينها التعبير باللغة على نحويتوافق مع الحالة النفسية لبطل القصة أوالراوى. وهذا النوع من القصص هوالذى تنطبق عليه الكلمة المكتوبة على الغلاف، ولنأخذ مثالاً له من قصة انكسار الحروف (ص ٢٥). نقرأ : كان قلبى يتسكع فى الأزقة الكسلى، التقطته. زرعته فى دفء تربتك. نفخت فيه. يا إلهى ! شق الأرض وثاباً، ألقى التراب، جاوز المدى. أبصرته ألقا يُعسعس فى الحوارى المجاورة. تخرج إليه القلوب الفراشات. تستدفئ الشيء السر، لا تحترق. تعاودين المجيء، تعاوده الحياة. وإشراقة روحك بين الغيم المتصابى على جبينك تشع فى سماوات روحى الدفء والانتعاش. تجرين فى دمى وتشدين إذا طرت جناحى. تتذكرين الوعود. تفرين منى. بماذا أتيت من القاع ؟ قولى. أجيبى. ضمدينى . فهذه الفقرة توضح محاولة القاص إبداع عالم قصصى تحل فيه اللغة بصورها وإيقاعاتها محل البشر والأشياء والتجارب والمواقف والمشاهد. ثم إن هذه الصور والإيقاعات تتناغم مع الحالة الباطنية أوالنفسية للراوى، الذى يغوص فى أعماقه ليعبِّر عن ذلك بكلمات وجمل تنسجم فيما بينها انسجاماً شعرياً.

تضم المجموعة كذلك قصصاً واقعية صرفة، مثل قصة السوق (ص ٣٩) التى استطاع الكاتب فيها أن يلتقط عدة لقطات تصور بؤس الطبقات الفقيرة وآلامها، وما تتعرض له من إهانات واضطهاد سواء من جانب أفراد الطبقة أنفسهم بعضهم مع بعض، أومن جانب رجال الشرطة، حيث نجد أن مجرد حضور الضابط _ بعد ساعتين _ يصير نذيراً بالويل والثبور وعظائم الأمور. هناك قصص واقعية أُخرى، منها قصة دعوة على السحور (ص ٥١) وهى طويلة (حوالى تسع صفحات)، وارتحال الطاهرة والقمر ، وهى أطول قصص المجموعة (حوالى ١٤ صفحة)، والحب على أسنة الحدود و وحدة و ترقب "وهذه القصة الأخيرة (ص ٦٣) فيها إيحائية شفافة تنم عن أن أحلام الفقراء يمكن أن تنحصر فى أمل تافه جداً مثل بيع شنطة، أووصول الأتوبيس، وهوأمر يترقبه الواحد منهم وكأنه يترقب العثور على كنز. وقصة "وحدة (ص ١٠١) تظهر تعاسة موظف جاوز عمره السادسة والثلاثين ولم يتزوج بعد، ومديره يفرض عليه قضاء الليل وحيداً فى المكتب، ويحدث الراوى مقابلة جيدة بين موكب عرس مار بالشارع وبين وحدته ويأسه وعدم قدرته على الزواج. وبالمجموعة قصص واقعية أُخرى تعبر عن عالم الطبقات الفقيرة المطحونة، سواء فى الريف أم فى المدينة، حيث نجد المؤلف ربيع الصبروت يقتحم هذين المكانين بجسارة، وهذا يؤدى إلى التنوع فى عوالمه القصصية.

وفى المجموعة قصص تجمع بين عناصر واقعية وأخرى إيحائية، مثل قصتى إفاقة (ص ٧) و المساء (ص ٩) . وهما من قصص اللحظة السريعة. ونمثل لهذا التوجه بقصة الظل التى تزيد قليلاً عن صفحة واحدة، فنجدها تبدأ بحادثة واقعية هى ارتفاع حرارة جسد المروى عنه، وزيادة الألم فى رأسه بسبب المشاكل التى يعيش فيها. وبعد هذه اللقطة الواقعية التى تأخذ نصف مساحة القصة تقريباً ينقلنا الكاتب إلى مستوى أسلوبى آخر ينحونحوالشاعرية، عندما نرى ظل الرجل على أسفلت الطريق، وينتبه لضوء القمر الساقط بين أوراق الشجر، ويجرى فيجرى الظل وراءه.

ونعثر فى مجموعة «انكسار الحروف» كذلك على بُعد صوفى يتمثل فى علاقة بطل القصص بالأشياء. وإذا اعتبرنا أن قصص اللحظة القصيرة ليس لها بطل

بالمعنى الشائع، بل يكون صوت المؤلف هوالبارز على نحوما يحدث في القصيدة الشعرية الغنائية، فإن البعد الصوفى هذا يمكن أن ينسحب على علاقة المؤلف نفسه بالأشياء. ونمثل لهذا البعد الصوفى بقصة زقزقة (ص ١٧)، إذ تنقلنا اللغة من العلاقة مع حيوان أليف إلى العلاقة مع الجنس الآخر، ويبدوالمؤلف أوالراوى وكأنه لا يخاطب كائناً حيوانياً أوتربطه به صلة، بل إن هذا الكائن يتحول إلى حبيبة من البشر، أوقل إننا هنا أمام نمط كتابى يستهدف وحدة الوجود.

ويستخدم الكاتب عنصر المفارقة، كما نجد فى قصة دفاع (ص ١٣) حيث نرى الوسيلة الوحيدة التى يمتلكها الصبى للدفاع عن نفسه أمام المدرعات والمجنزرات ما هى إلا بقية من قطعة خشب محروقة. وهذه القصة لا تزيد على صفحة واحدة من أربعة عشر سطراً، لكنها تحمل دلالات قوية وثرية. ولنقرأ المقطع الثانى منها (وهى مكونة من مقطعين) " :أوجعته الرمال الساخنة، الدبابات تقبل عليه من كل صوب. أعيرة نارية وصواريخ فوق رأسه وبجانبه. اقتربت منه مجنزرات حديدية صمّاء تهرس الأرض بغضب. كان يدرك أن البكاء لن يجدى. تلفت حواليه والمجنزرات تقترب.. لم يكن بجانبه شيء سوى بقية من قطعة خشب محروقة. تناولها فى يده ووقف مترقباً المجنزرات على أهبة الاستعداد . فهذه مفارقة عجيبة : أن تواجه المجنزرات ببقية قطعة من خشب محروقة، لكنها مفارقة تشبه المبالغات المستحسنة فى الشعر العربى على نحوما نجد فى كثير من قصائد أبى الطيب المتنبى، لأنها هنا تقدم معنى المقاومة بأى شيء وعدم الاستسلام. والإنسان فى الأساس إرادة، وقوة فى المواجهة، وعدم استسلام للظلم والطغيان حتى ولوكانت الأدوات التى نملكها ضعيفة جداً ولا تصلح للمنازلة. وبالطبع فإن هذه القصة _ على صغرها _ من أبدع قصص المجموعة.

ومن القصص الجميلة فى مجموعة انكسار الحروف قصة الأفق المجهول (ص ٣١) وهى صياغة جديدة لحلم طفولة رومانسى. فبطل هذه القصة، المكونة من ثلاث صفحات كانت جلسته المفضلة فوق السطح، يحدّث الطبيعة. يناغى أفكاره الطازجة، ويلثغ بأحلامه الوادعة، ويكوّن منها صوراً فى عقله. وكان كلما طلبت أمه منه شيئاً من فوق السطح سارع إلى الصعود ويظل يتلفت ناحية أشجار الكافور

الضخمة، ويعُد جماعات أبوقردان التى تسكنها، ويلتفت إلى الجميزة العجوز عند حافة النهر، ويحلم بأعشاش العصافير.. إلخ وأجمل ما كان يراه، وهوعلى السطح، البنت أمل زميلته فى الفصل وأختها منى، وكان يسعد سعادة بالغة عندما تقول له أمل إنها رأته بالأمس على السطح.. وقد ظل هذا الحلم الرومانسى قائماً إلى أن حاصرت البيوت الأسمنتية منزله، فأحس بانقباض فى صدره ولم يعد يسرع فى الصعود إلى السطح. ألا تشبه هذه القصة قصيدة صالح الشرنوبى المشهورة التى يقول فيها (وعنوانها النارنجة الذابلة) :

كـانت لنا وسط الحقول شجيرة ألف الغنـــاء بظلها الزرزور

كانت لنـــا يا ليتها دامـت لنـا أودام يهتف فوقها الزرزور

أمّا قصة صدى (١١١) فعبارة عن تأملات شعرية عن الحياة والناس وتقلبات الزمن التى لا تنتهى. ولنمثل لها فقط بالمقطعين الأول والأخير لنرى كيف استطاع الكاتب أن يتمثل لحظة شعرية فى القصة القصيرة، يقول فى المقطع الأول : "قبل أن ينحنى السيمافور زعق فى قلبى القطار وانطلق. ضممتها بعينى ولثمتها بما تبقى لى. وقفَتْ لصق الشباك، ووقفْتُ أنا لصق ذاتى. وحدى على الرصيف المبتل، عارياً أرتعد، وفى الظلمة البعيدة سقط القطار واختفى، وناى قلبى ينتحب . ويقول المقطع الأخير : على الرصيف العارى مازلت وحدى، غائماً وسط ضباب ودخان كثيف، أتبين بصعوبة السيمافور منحنياً أبداً منذ الأزل، والقطارات تمر مسرعة دون توقف، تعجن عجلاتها الحديدية صدرى وأيامى. يتكاثف حولى وفوقى تراب ودخان ثقيل، وفى قلبى مازال قطار يُصفر، مختلطاً برجع ناى قديم ومجروح . فهذه القصة، كما هوواضح من الفقرتين المنقولتين تنحونحواً شعرياً صرفاً، ولهذا تخلومن عنصر الحكاية، وهى تأخذ من الشعر صوره وتحليقه فى المطلق، وتخطيه حدود الزمان والمكان، ونزعته الترميزية الخالصة، وبعده عن الواقع ـ حسب مفهوم الشعر الحديث فى أى صورة من صوره. وقد ذكرتنى هذه القصة بقصيدة للأخ الشاعر مفرح كريم من ديوانه «بوح العاشق» يقول فيها :

القطارات لا تنتهى

والرحيل تحول فى أدمعى

زهرة من دموع

فهل أنت قادمة

فى القطار الذى سوف يأتى ؟

اللغة والأسلوب

فيما يتعلق بهذا الجانب نلاحظ أن قصص اللحظة القصيرة تتميز بقصر الجملة، كما نقرأ فى قصة رحلة (ص ١٥) : اقترب القارب من البقعة الرملية. قفزوا متضاحكين. ابتعد اثنان بالكرة. جلس ثلاثة يثرثرون ويستعيدون أيام الجامعة والرحلات.. إلخ . وبلا شك أن هذه اللغة التلغرافية التى تفسح المجال لاتساع الدلالة على الرغم من ضيق العبارة تختلف عن لغة القصص التى يسود فيها عنصر الحكاية، فتنحونحوتطويل الجملة وتطويل القصة نفسها، على نحوما نقرأ فى قصة ارتحال الطاهرة والقمر (حوالى ١٤ صفحة) : هزت رأسها المثقلة، ثم التفتت ناحية الباب المؤدى إلى داخل الحجرة فألقت نظرة على صورة معلقة على الجدار، وكانت سيجارتها قد انتهت فألقت بها فى المطفأة وأشعلت أُخرى (ص ٧٧) فهذه جملة واحدة وإن كانت تشتمل على فواصل.

ويميل ربيع الصبروت فى بعض الأحيان إلى تحريف البناء النحوى العادى للعبارة، وإن كان يظل داخل إطار الصحة البنائية للجملة. وهذا التحريف اللغوى له معنى استعارى عرض له بالتفصيل الناقد الفرنسى جان كوهين فى كتابه المترجم إلى اللغة العربية بنية اللغة الشعرية ولنأخذ بعض الأمثلة من اجتهادات الكاتب فى هذا الصدد. يقول : يلاصقه مازال ظله ، والترتيب العادى كما هومعلوم. مازال ظله يلاصقه ، ويقول : نائماً كنت فى دفء الطمأنينة والترتيب العادى كنت نائماً.. إلخ، ويقول : " كان الفستان الأبيض يتباهى، وبجانبه منكمش يتضاءل جلباب بنى وهذه العبارة فيها خطأ نحوى. والترتيب العادى مع تصحيح الخطأ هو: كان الفستان الأبيض يتباهى، ويتضاءل منكمشاً بجانبه جلباب بنى ، وذلك لأن منكمشاً حال فتنصب.

ويتنوع المؤلف فى أساليب السرد،كما يلجأ أحياناً إلى ما يُسمَّى تعدد الأصوات كما نجد فى قصة ارتحال الطاهرة والقمر ، وقصة "الحب على أسنة الحدود (ص ٨٩)، وهاتان القصتان تمثلان خير تمثيل أهم الخصائص التى استجدت فى أدب الثمانينيات مثل استبطان الذات، واللغة الشاعرية، وتحطيم الزمان والمكان، والتخلى عن مفهوم البطل بالمعنى التقليدى، والابتعاد عن الحبكة القصصية، والاستعاضة عنها ببناء محكم يتكون من العناصر سالفة الذكر. وفى هاتين القصتين نجد تنوعاً فى السرد، من المتكلم، إلى المخاطب، إلى المتكلم مرة أخرى، إلى الغائب أوما يُسمَّى بالشخص الثالث. ففى أسلوب الغائب مثلاً نقرأ : حينما أشرقت وتلألأت الحروف على شفتيها تهاوت أبواب قلبى، تفتحت مسامه لاهثه.. إلخ (ص ٩٣) . وفى نفس القصة نقرأ من أسلوب الخطاب : مُرِّى مساء فى قلبى، املأى قنديلى زيتاً، ارفعى معى ثلج الشتاء.. إلخ (ص ٩٤)، وفى القصة نفسها نقرأ على لسان المتكلم : فى الظلام المخيف الذى يلفنى تناقلت قدمى بلا انتظام، يرتفع نبض عروقى حاراً مرتبكاً، وبدت الطرق متداخلة (ص ٨٩) . وهكذا تتنوع طرق السرد فى لغة شعرية قوية، تنطلق من وعى حاد لدى الكاتب، ورغبة فى ترك بصمة متميزة فى هذا الفن الجميل، وهو القصة القصيرة . ونحن نستطيع أن نقول عن مجموعة انكسار الحروف إنها مجموعة محكمة البناء، قوية السبك، متعددة الأغراض، واضحة الهدف، وعلى الرغم مما تنطوى عليه من قيم تجريبية واضحة إلا أنها سهلة التناول قريبة المأخذ، وعنصر التشويق فيها يلعب دوراً مهماً فى تقريبها من القارئ.

ومع ذلك فإن المجموعة بها قصة ضعيفة جداً هى قصة ليلى (ص ٦٧) . وهذه القصة تبدونشازاً ضمن المجموعة كلها : فجرعة الفن فيها ضئيلة، وإن كان الكاتب حاول أن يستعيض عن ذلك بلغة موقعة أوموزونة مثلما نقرأ : أتعبها العمل الشاق فمرضت. ارتاحت للفكرة. رفعت رأسها متعبة.. دفعتها واحدة أخرى. ماذا لوشاهدها الأولاد عند الجيران، فى فقرة رقص ضمن الفقرات ؟.. إلخ (ص ٦٩) . وكأن القاص كان يريد أن يكتب قصيدة، لكنه وقف فى منطقة وسط بين القصة والقصيدة، أوقل إنه فشل فى هذه المحاولة : فلا هوقدم لنا قصة جيِّدة مكتملة الشروط

الفنية، ولا هوقدم لنا قصيدة جيدة. وأحسب أن هذا النوع من القصص، الذى تتداخل فيـه الأجناس الأدبيـة، يحتـاج إلى مـهارة قوية، وقد نجح ربيـع الصبـروت فى ذلك نجاحاً منقطع النظير، لأن فشله فى قصة واحدة ليس له أدنى تأثير فى مجموعة تضم أربعا وعشرين قصة.

قراءة فى المجموعة "فى لهيب الشمس" لرافت سليم

صدرت هذه المجموعة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة فى يوليه ١٩٩٨ وتضم اثنتى عشرة قصة، لكن هذا العدد لا يعكس الحقيقة لأن القصة الثانية عشرة مثلاً عبارة عن ثلاث قصص من قصص اللحظة السريعة وعنوانها كذلك ثلاث قصص قصيرة ، وهى «ذنب» و «غياب» و« القطة» . هناك أيضاً قصص مقسمة إلى مقاطع يحمل كل مقطع رقماً عددياً، مثل قصة «البوح» المقسمة إلى خمسة مقاطع، وقصة «الربيع يدق الأبواب» المقسمة إلى ثلاثة.. إلخ. وهذه القصص سبع منها مكتوبة خلال الفترة من يولية ١٩٩٥ إلى فبراير ١٩٩٨ ، والخمس الأخرى كتبت فى سنوات ٧٤ ، ٧٦ ، ١٩٧٨ ، لكنى بوصفى قارئاً لم أحس بفروق جوهرية بين القصص المكتوبة فى السبعينيات والأخرى المكتوبة فى التسعينيات، لسبب مهم جداً وهوأن اللغة فى معظم هذه القصص تتقدم لتحتل موقع البطولة سواء باستخدام الكاتب للغة صافية تبلغ أحياناً درجة الشعرية أوبقدرته على استخدام الإيحاء فى إطار لغة شفافة، مراوغة، قوية، توحى بالشىء ولا تعينه. ولنأخذ أمثلة لذلك من قصتين إحداهما مكتوبة فى يناير ١٩٩٨ هى قصة صديق على الهامش ، والأخرى مكتوبة فى يوليه

١٩٧٨ هى قصة الشرك . يقول فى مطلع القصة الأولى (ص ٩) : كلماته، أراها كحشرات صغيرة، يكتبها بيد مرتعشة، تحت ضوء شاحب لأباجورة قديمة، وضعها على منضدة فى الركن، بجوار الحائط.. يتقدم القلم بطيئاً فوق الأوراق التى تسرى فى أليافها صفرة غامضة . فهذه لغة تصويرية استخدم فيها الكاتب كل الفنون البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية، إضافة إلى ما عرِف فى شعر الحداثة العالمى باسم تلوين الإحساس ، كما نرى فى تلك الصفرة الغامضة التى تسرى فى ألياف الورق. وهذا التلوين للإحساس يتلاقى كذلك مع إجادة اختيار المشبه به للتعبير عن حالة معينة تنتاب الراوى. فالكلمات يراها مثل حشرات صغيرة لأنها فى نظره وطبقاً للحالة التى هوعليها لا يمكن أن تكون إلا كذلك. فهوإذن ليس تشبيهاً مجانياً من ذلك الذى نراه فى كل مكان وخاصة فى الشعر الذى يُكتب هذه الأيام. وإنما هوتشبيه معبِّر عن حالة. وإذا كنت فى التشبيهات المجانية تستطيع أن ترفع كلمة وتضع مكانها أُخرى فإنك لا تستطيع أن تفعل ذلك فى التشبيهات أوالصور المعبِّرة عن حالة عميقة من حالات النفس، والمنسجمة مع الرؤية العامة للمشهد أوللعمل الفنى.

وننتقل إلى القصة الأخرى الشرك (ص ٨٣) فنجده يقول فى مطلعها أيضاً : عند منعطف طريق، حيث هناك الظلمة جاثمة، يقف المصباح وحيداً، يفرش ضوءه الأصفر حوله وشاحاً.. عبْره يمضى العائد طيفاً نحيلاً متعباً : وجهك قمرى !.. السماء ملبدة بالغيوم، البيوت على الجانبين تهجع فى البرد والعتمة، داخلها تتردد الأنفاس ـ أنفاس النائمين ـ هادئة، وتذوب فى الصمت بلا ملل ! ويقول فى مقطع آخر من نفس القصة : القمر فى ليلة صيفية : مستدير، معلق فى سماء صافية، تتناثر تحتها الأضواء وقطع السحاب الصغيرة البيضاء.. بقايا قيظ الظهيرة لا تزال تحملها النسمات القليلة التى تهب حيناً، والشارع الكبير وسط المدينة لامع بالأضواء، صخّاب بالحركة والعابرين والمركبات (ص ٨٦) . فهذه لغة تحمل الكثير من خصائص اللغة الشعرية مثل :استخدام الفنون البلاغية المختلفة، وتصوير المشهد الطبيعى وكأننا نقرأ قصيدة لابن زيدون أولبدر شاكر السيّاب، وكان الأخير بالذات يصور حالته النفسية فى مطالع قصائده بالامتزاج مع مشهد من مشاهد الطبيعة، وذلك على نحوما يقول فى مطلع قصيدته الشهيرة غريب على الخليج :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أوتُنشَّر للرحيل

زحم الخليج بهنَّ مكتدحون جوَّابوبحار

من كل حاف نصف عار

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب يسرِّح البصر المحيَّر فى الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

فهذا الاندماج بالطبيعة وتحميلها ما يمور فى النفس من مشاعر وأحاسيس تموج بالأمل أوتموج بالإحساس خاصية معروفة فى الثقافة العربية قديماً وحديثاً. وكان ابن زيدون يقول فى قصيدة له مشهورة :

إنى ذكــرتك بالزهراء مـشـــتــاقاً	والأفق طلقـــ ومرأى الأرض قد راقا
وللنســـــيم اعــتــلال فى أصـــائله	كأنـــه رق لى فاعتـــل إشـــفاقـــا
يوم كـــأيــــام لذات لنا انصـــرمت	بتنـــا لها حين ســـار الدهر ســـرَّاقا

وهذا الاندماج نجده واضحاً فى المقطعين المذكورين من قصة الشرك وإذا كانت الحالة النفسية عند ابن زيدون تحمل الكثير من الأمل والطموح فإنها عند السيَّاب وراوى قصة الشرك محملة بالإحباطات، ولهذا نجد الريح تلهث كالجثام عند السيَّاب، ونجد السماء ملبدة بالغيوم والبيوت على الجانبين تهجع فى البرد والعتمة فى القصة. وقد استخدم الكاتب أيضاً فى قصته ما أسميناه من قبل تلوين الإحساس فى الفقرة التى تقـول : يــقف المصـباح وـحيداً، يفرش ضوءه الأصفر حوله وشاحاً . فلماذا كـان الضـوء أصـفـر ؟ لأنـه ضـوء ضـعـيف يدل على الذبول والتـلاشى، وهذا الإحساس بالذبول الذى يغمرنا يتلاقى مع إحساس آخر بالوحدة، حيث يقف المصباح وحيداً.

وفيما يتعلق باستخدام اللغة الإيحائية فى كل من القصص المكتوبة فى السبعينيات والأخرى المكتوبة فى التسعينيات نأخذ مثلين أيضاً من قصتين أُخريين. يقول فى قصة الشهاب (وهى مكتوبة فى نوفمبر ١٩٩٧، وتحكى عن عجوز بلغ الثمانين من عمره لم يبق له إلا الحلم الجميل لكنه يعود إلى واقعه الأليم فيتوارى ألماً وحسرة) وفيما يشبه الحلم يرى أضواء غامضة أمامه هذا المساء، تسقط، تحترق فى عمق الأفق الأسود كالشهب، تشتعل من جديد وتنطفئ، أصوات ناعمة أيضاً تنساب من لامكان، تشده إلى مزيد من الهدوء.. ثمّة ملائكة ذووأجنحة، بوجوه طفلية شديدة الجاذبية، ينشدون، يدورون حوله فيمتلئ فرحاً، يتمنى لويطير بينهم، لكنه مغلول إلى الأرض.. إلخ (ص ٢٠). فهذه _ كما هوواضح _ لغة إيحائية توحى بالوضع ولا تعبّر عنه بطريقة مباشرة. إن بطل هذه القصة وقع فريسة بين أحلامه التى تنطلق وتحلق بعيداً فى أجواز الفضاء وبين الواقع الأليم الذى يعيش فيه. وهذه اللغة الإيحائية نفسها نجدها فى القصص السبعينية. يقول فى قصة رحلة الذهاب والعودة المكتوبة فى مارس ١٩٧٦ : لا يلبث أن يدق جرس هائل الجرم، فيستيقظ العدم فى ظلمة هادئة وحشية عميقة. ولأول مرة تلمع النجوم فى التيه الأسود العالى. عيون صغيرة مرتعشة يغالبها بدورها نعاس ما. عندما أنقلب أحس حيناً بالتسامى، بالفرح الغامض، حتى يدهمنى إحساسى المدمر بالضياع فى هذا التيه ! (ص ٢٧). فهنا كذلك مقابلة بين عالم الحلم السامى، المغلف بالفرح حتى ولوكان غامضاً وبين الإحساس الواقعى المدمر بالضياع.

وبهذا يكون عالم الكاتب واحداً على الرغم من مرور السنوات بين هذه القصة وتلك وما ذلك إلا لأن اللغة _ كما أسلفت _ تتقدم لتأخذ موقع البطولة، وهى لغة قوية، صافية، مقطرة، ومستخدمة بوعى كى تلتقى بالأحاسيس الواقعية وتصنع عالماً فيه من الإيحاءات أكثر مما فيه من المباشرة، ومن استخدام الرموز أكثر مما فيه من لغة السرد العادية. وإن دل هذا فإنما يدل على أن الكاتب ملتزم بهذا النهج منذ بداياته. وهووإن كان قد توقف فترة عن الكتابة _ كما علمت _ فإنه عندما عاد استخدم نهجه الأول فيما يتعلق بالعناصر الفنية والتشكيل الجمالى. وكانت القصة القصيرة المصرية قد وصلت خلال عقدى الستينيات والسبعينيات إلى حالة كبيرة من النضوج، لأنها

كانت تتويجاً لمرحلة مهمة سادت خلالها القيم الثقافية الأصيلة، إذ كان الكاتب لا يمسك بقلمه إلا بعد أن ترسخ قدمه فى القراءة والإحاطة بعوالم الآخرين ممن سبقوه فى هذا الفن أوذاك، ولم تكن قد ظهرت بعد قيم الفهلوة والاستيلاء على المنابر المؤثرة بعد أن صارت بدائل مطلوبة للانتشار والحصول على الشهرة حتى ولولم يكن خلف ذلك فن أوانصهار بنار الكتابة.

المضامين والشخصيات

تتنوع المضامين فى مجموعة فى لهيب الشمس تنوعاً كبيراً. ففى القصة الأولى صديق على الهامش المكونة من جزأين مرقمين نجد الشخصية فى الجزء الأول تثير الدهشة لما بها من مفارقات. فهوموظف أمضى سنوات طويلة فى عمله دون أن يحقق شيئاً يُذكر. إنه يذكرنى بشخصيات الكاتب المسرحى الإسبانى أنطونيوبويروبابيخوفى أعماله التى كُتبت فى أعقاب الحرب الأهلية الإسبانية (٣٦ ـ ١٩٣٩)، وخاصة مسرحية "قصة سُلّم التى نُشرت عام ١٩٤٩، وجاءت معظم شخصياتها محبطة، تعيش فى بيت قديم ذى سلم متهالك ولا يحدث لها أى تطور أوتقدم فى زمن لا يرتقى فيه إلا من أوتى قدراً من المهارة أوتخلى عن وخزات الضمير. أيضاً صاحبنا فى قصة صديق على الهامش يشكومر الشكوى من اضطهاد رئيسه له فى العمل، لكن كل ما يفعله أنه عاكف على كتابة شكوى ضد هذا الرئيس منذ سنوات، وكلما كتبها مزقها مكتفياً بأن يجلده بصمته. أى أنه لا يتقدم خطوة واحدة حتى فى موضوع الشكوى وهى مفارقة عجيبة تُضاف إليها مفارقة أُخرى فى شخصية هذا الرجل وهى أنه يكتب وصيته على الرغم من أنه لا يملك شيئاً. ومن أهم ما نجده فى هذا الجزء من القصة تلك الصلة الحميمة التى ربطت بين راوى القصة وبين هذه الشخصية المحبطة، وكلاهما أعزب تجاوز الأربعين من عمره، ومن جملة الإحباطات المحيطة بحياة صاحبنا الموظف أنه تزوج ولم ينجب، وماتت زوجته وهوفى الأربعين من عمره، وظل وحيداً لا يفتح بابه لأحد اللهم إلا ذلك الصديق الذى يسكن معه فى نفس البيت، والذى كان يقتحم عليه وحدته، وضايقه الأمر فى البداية إلى أن اعتاده. وهذا يدل على أن هذه الشخصية رأت فى الوحدة بديلاً عن كل أمور الحياة، وفى كتابة الشكوى ثم تمزيقها بديلاً عن الفعل الحقيقى.

إنها شخصية غريبة، فريدة من نوعها، وقد استطاع الكاتب أن ينقل إلينا عالمه الموحش فى براعة تستحق التقدير. وفى الجزء الثانى من القصة نجد المفارقة أيضاً هى السمة الغالبة فى رسم الشخصية : فهنا موظف متزوج هام حباً بامرأته فى حياتها وحزن حزناً شديداً عند موتها، لكنه لم يسلم من الشك فيها. أما رئيسه فى العمل فقد تحول إلى صديق له بفضل زيارته له ولزوجته فى البيت لكنه أيضاً شك فى أن هناك علاقة آثمة تربط بين زوجته ورئيسه فى العمل. والمؤلف ينقل إلينا هذه الأحاسيس الشائكة عن طريق الإيحاء. ولعل الموظف ورئيسه هنا هما الوجه الآخر أوالجزء المكمل للموظف ورئيسه فى الجزء الأول. وقد استطاع المؤلف أن يصنع من الجزأين ما نسميه الآن بالكولاج ، وهوأن يبدوكل قسم وكأنه قائم بذاته، لكنه فى الحقيقة يندرج فى سياق واحد مع القسم الآخر. وهذه التقنية استخدمها كتّاب أمريكا اللاتينية فى رواياتهم، ونخص بالذكر هنا خوليوكورتاثار فى روايته الشهيرة رايويلا (RAYUELA)، واستخدمها الكاتب الإسبانى خوان جويتيسولوفى بعض رواياته، ومن الكتّاب العرب استخدمها جمال الغيطانى بشكل جيد فى روايته سفر البنيان . وها هورأفت سليم يستخدمها فى القصة القصيرة كما رأينا فى قصة صديق على الهامش ، إضافة إلى قصص أُخرى.

ولا شك أن تنوع المضامين فى هذه المجموعة مرتبط بالتنوع فى استخدام الأساليب الفنية وفى اللغة، ولذلك لا نجد مضامين بالمفهوم التقليدى إلا فى عدد قليل من القصص من بينها قصة صديق على الهامش , "وقصة أُخرى عنوانها عروسة وعريس (ص ٦٣) . فهذه القصة تحكى حكاية عادية متكررة فى حياة البشر، هى قصة رجل يبحث عن قضاء لحظة متعة عابرة مع امرأة من بنات الهوى، لكنها بعد أن تصبح طوع أمره يزهد فيها ويتركها لتنام ثم تصحوتلم أشياءها وتمضى لحال سبيلها. لكن المؤلف لا يريد أن يحكى لنا هذه الواقعة بوصفها كذلك، بل إنه يعود إلى الخلفيات التى جعلت طالب المتعة يحاول الوصول إليها، والتى جعلت الفتاة تنحدر فى هذا التيار : إنها الظروف الاجتماعية القاهرة. ويبرز الكاتب ذلك من خلال استخدامه لتقنيات قصصية مهمة مثل تيار الوعى والحلم. ولذلك تنتهى القصة بالمرأة، بعد أن خرجت من البيت، وقد صدمتها سيارة، وهنا تعود بذاكرتها إلى الوراء فى المشهد

التالى : المرأة ذهنها غائم، على سطحه ترتعش صورة طفلة فى جرن القمح، فى قريتهم. تلعب عروسة وعريس.. عريسها طفل قصير بدين، فى مثل عمرها، يحتضنها، يقبلها.. عندما يفلتها تفتح عينيها، تراه غراباً أسود ينعق فى وجهها، يفزعها، يطير بعيداً.. إلخ (ص ٦٧ _ ٦٨) فهنا نجد العودة إلى الوراء، واستخدام لغة رمزية بديلين عن الاستخدام المباشر للسرد، ثم إن الكاتب يلجأ إلى حكاية من حكايات الطفولة هى حكاية عروسة وعريس ليجسد من خلالها مأساوية المشهد الذى تعيشه الشخصية فى لحظتها الحاضرة، حيث الانسحاق هوالسائد والمهيمن. انسحاق من جهة تسليم جسدها للآخرين، وانسحاق من خلال العجز نتيجة الإصابة فى حادث مرورى، إضافة إلى الانسحاق المعيشى نفسه والظروف القاهرة التى اضطرتها لسلوك هذا الطريق الشائك. أيضاً الشخصية الأخرى فى القصة، والتى تبدو فى الظاهر، ذات هيمنة على الأقل بالنسبة للشخصية الثانية، نراها فى الحقيقة شخصية منسحقة من خلال تيار الوعى الذى راحت فيه على نحوما نقرأ : كان الرجل مشغولاً بأفكار كثيرة ألحت عليه منذ أن التقط هذه السيدة من الطريق. رأى نفسه فاشلاً فى دراسته، فدار وتسكع فى أماكن اللهوبينما أيام عمره تجرى ضائعة كالهباء !.. إلخ (ص ٦٣). كذلك يمكن أن نعثر على حكاية فى قصص أخرى مثل قصة الشهاب (ص ١٩) التى تحكى عن عجوز بلغ الثمانين ولم يعد له إلا الحلم الجميل. لكن بما أن معظم القصص تأتى مندرجة فى سياق أسلوب فنى أومجموعة من الأساليب الفنية فسوف نلجأ _ فيما بقى _ إلى تقديم المضامين والشخصيات من خلال هذه الأساليب، التى تدل على طول باع الكاتب فى هذا الجنس الأدبى.

أساليب وتقنيات فنية

رأينا من قبل أن اللغة تلعب دور البطولة فى كل قصص المجموعة، مع اختلاف النسبة فقط بين هذه القصة أوتلك. وتوقفنا كذلك عند استخدام أسلوب المفارقة فى القصة الأولى فى المجموعة، وهى قصة صديق على الهامش وتكلمنا عن الإيحاء ودوره فى تعميق لغة القص، والآن نضيف أساليب أُخرى، مثل المونولوج (الحوار مع الذات) الذى يأخذ شكل ديالوج (الحوار مع الآخر). ونجد هذا فى قصة "رحلة الذهاب والإياب (ص ٢٥)، حيث نقرأ فى البداية : ألوذ بالصمت إزاء ما تبغين،

أتحير حيناً، شارداً إلى عمق الفراغ الأزرق أمامى. من خلاله تتدفق الضجة العارمة متصاعدة من أسفل بلا نهاية : خليطاً متضارباً من الأصوات، وأنا ما حولت عينىّ عن محياك، المتواثب فوق ملامحه البريئة دوماً جيشان الفرح العارم بما حولك. أحس بالتيه يجرفنى، مثل قشة تافهة يتلاعب بى، على سطح متلاطم الأمواج، فأنكمش لائذاً بذاتى، محاولاً ابتعاث دفئى الخاص الذى ما خذلنى يوماً.. إلخ ". فهذه الفقرة تجمع كل الخصائص والسمات التى تحدثنا عنها من قبل : لغة شعرية محلقة، تلجأ إلى تلوين الإحساس (الفراغ الأزرق) خاصة وأن القصة من أولها إلى آخرها تتبنى هذا المستوى الشعرى الراقى للغة، الذى يبلغ أحياناً ما نسميه التعبيرية على نحوما نقرأ فى هذه الفقرة الأخيرة من القصة التى تقول : وفى الليل عندما أرتمى على فراشى، أرى ملابسى فى الضوء الشاحب ظلاً، رجلاً مشنوقاً، يتدلى من مشجب الحائط.. إلخ (ص ٣٠) . لكن يضاف إلى هذا أن نعرف أن هذا الحوار بين هذه الشخصية فى القصة وشخصية المحبوبة هوحوار مع طيف لا مع شخصية من لحم ودم، أى أنه مونولوج داخلى يأخذ شكل الديالوج، وفى هذا تعميق لهذا المشهد القصصى المتكامل الذى تلعب فيه اللغة الدور الرئيسى. ومن التصويرات الجميلة التى نقرؤها فى هذه القصة : والحزن قدر سيّال ينداح بلا صوت، مسروق الخطى، فى الأعماق. ساكن متقوقع داخل نبض العمر ! .

وقد استخدم الكاتب كذلك فى هذه المجموعة أسلوباً يشبه الأسلوب المنسوب إلى كافكا، وهوما يعرف بصياغة عالم مواز للعالم الواقعى. ونعثر على ذلك فى المقطعين الثانى والثالث من قصة فى لهيب الشمس . ونقرأ _ على سبيل المثال _ فى المقطع الثانى المعنون البحث عن الذهب هذه الفقرة : مد بصره من فوق الربوة، رأى سفح الجبل تحته، مثل كل يوم، عميقاً، ممتداً، حافلاً بالوحشة. الرمال الصفراء، تحت الشمس الحارقة ذهبية، قاسية القلب، ترتفع كثبانها أقماعاً مخروطية ملساء تزيد من وحشة السفح العريض.. (ص ٥٨) . ونمضى مع المقطع فنكتشف رويداً رويداً هذا العالم الموازى للعالم الواقعى وقد صنعته اللغة، والذى تتمثل فيه خاصيتان مهمتان هما عناصر واقعية وأخرى متعالية على الواقع، يتم المزج بينهما بشكل حميم. وفى هذه القصة نلمح توجهاً نحو أنسنة الأشياء فالشمس الحارقة قاسية القلب، والشارع

الترابى الطويل يرزح تحت وطأة الشمس، وفروع الأشجار الجافة تطعن الفراغ الأزرق الصافى.

من الأساليب التى أجادها المؤلف كذلك ما نسميه تقنية الحلم، وقد رأينا نماذج لذلك فيما سبق. والآن نضيف بأن الحلم يمكن أن يكون _ أوهوفى الأغلب _ حلم يقظة، على نحوما يقول : أراك بين النوم واليقظة تطيرين من خلال النافذة المفتوحة (ص ٢٦)، وقد يكون من خلال التداخل مع تيار وعى الشخصية. وكل هذه الأساليب والتقنيات تعكس قدرة المؤلف على استيعاب أساليب القص الذى حدثت فيه تطورات عميقة وقوية خلال القرن العشرين عالمياً وعربياً.

وأخيراً نأتى إلى تجربة مهمة صاغها رأفت سليم فى ثلاث قصص قصيرة تُنسب _ كما أسلفنا _ لى ما يُسمَّى بقصة اللحظة، وهى قصص ذنب و غياب و القطة وقد كُتبت جميعها فى مايو١٩٩٧ م. ونظراً لقصر هذه القصص ننقل منها هنا القصة الأولى ذنب ثم نعلق عليها تعليقاً موجزاً يكشف عن بعض خصائصها التى تنسحب على القصتين الأُخريين. تقول القصة : الطفل الجميل النزق، وقت البكور، فى لحظة طيش، أطلق سهمه إلى قلب الجميلة فى الشرفة المقابلة.. كانا يطلان معاً على الحديقة فى الأسفل، وقد أينعت أزهارها.. جاء الربيع ليزدهر كل يابس، يخضر برداء البهجة.. رشق السهم فى قلب الجميلة فتأوهت جذلة، هتفت وهى تلهث فرحاً : ماذا فعلت بى أيها الطائش الصغير ؟ ! لكن الطفل استتر، أخفض رأسه خلف سور الشرفة، انحنى إمعاناً فى التخفى، انسل إلى الداخل، تحت ذراعه يخفى قوسه دون سهمه، وفى طيات ملابسه، وهويستشعر ذنْباً خفياً غامِّضاً (ص ١٠٥). فهذه القصة القصيرة _ كما هوواضح _ شديدة الاقتصاد فى لغتها وفى معانيها، موجزة، مكثفة، لكنها فى الوقت ذاته محملة بإيحاءات قوية ذات دلالات ثرية. فقد صوَّر القاص المحبَّ طفلاً جميلاً نزقاً، يرسل سهامه إلى قلب الجميلة التى لابد أن تكون هى الأخرى طفلة، حتى ولوكانت طفولة الحب التى تدل على براءته. وهذا النوع من القصص يكون فيه المسكوت عنه أوسع بكثير من الملفوظ أوالمذكور فى النص. وهويتلاقى مع قصائد التوقيع، فى الشعر، والتى انتشرت خلال عقد الثمانينيات، وكانت تبحث أيضاً عن الحكمة أو المغزى من خلال لقطة موجزة قصيرة يركز عليها

الشاعر عيون الكاميرا التى يحملها فى مخيلته الإبداعية. وها هو القاص أيضاً يفعل ذلك. وبهذا تتلاقى الفنون فيما يسمّى تداخل الأجناس الأدبية . ونأتى إلى القصة الثانية غياب (ص ١٠٦) فنجدها تتضمن إيحاءات قوية تبلغ أحياناً حافة الجنس، وتعبّر عن حالة الغياب التى عانت منها البيوت المصرية خلال العقود الأخيرة لغياب بعض الأزواج لفترات طويلة بحثاً عن لقمة العيش. والقصة الثالثة تمثيل لحالة فرح لم تستمر طويلاً. وهكذا يثبت رأفت سليم، الذى ينسب زمنياً وفنياً لجيل الستينيات، أن جعبته مازالت تحمل الكثير.

مجموعة "مربط الفرس"
للدكتور مرعى مدكور

صدرت هذه المجموعة ضمن سلسلة كتابات جديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب، وهى تضم ست قصص. وأنا أعتقد أن أهم ما يميز قصص مرعى مدكور هى طريقته فى الحكى، والأوصاف المأخوذة من صميم الحياة فى البيئة التى يدور فيها الحكى. ومن خلال هذين العنصرين يصنع الكاتب حبكة قصصية شديدة الإحكام والترابط، تحدث فيها الانتقالات بدقة محسوبة لتؤدى فى النهاية إلى المغزى أوالهدف من القصة. وهذا هوالعنصر الثالث المهم فى هذه القصص. ولنأخذ القصة الأخيرة فى المجموعة وهى ومتى تجىء البشارة ؟ ! لندلل بها على ذلك. وننقل السطور الأولى التى تقول : كذا وعشرون ليلة طويلة عريضة، سوادها أسود من قرن الخروب، منذ أن أسرجنا خيولنا يتقدمنا أبى بهيبته وأبهته إلى أعتابهم، كأن الليالى الطويلة التى مرت لوحة مقبضة لا تتزحزح من أمام العينين، تقبض القلب وتعصره وتنشره وريقة شجر ناشفة وغير متماسكة فى مهب ريح صرصر عاتية (ص ٧٧). ففى هذه السطور المفتتح نجد أنفسنا أمام طريقة فى الحكى لا تفصح عما سوف يأتى بسهولة، وإنما عليك أن تواصل القراءة، وتمر على الأوصاف المأخوذة من صميم

البيئة : فالليالى الطويلة لوحة مقبضة لا تتزحزح من أمام العينين، تقبض القلب وتعصره وتنشره مثل وريقة شجر ناشفة.. إلخ. وقد أعدت ذكر هذه الجملة لأنى لم أستطع اختصارها، حيث أنها قائمة على ما نسميه فى البلاغة تشبيه التمثيل ، الذى تشبه فيه هيئة بهيئة، أى مجموعة أشياء مركبة بمجموعة أشياء أخرى مركبة. فلا يصح أن نقول مثلاً إن الليالى الطويلة تشبه وريقة شجر ناشفة، لأن العبارة كلها لوحة واحدة مركبة، عناصرها الليالى الطويلة، واللوحة المقبضة التى لا تتزحزح أمام العينين، وهى تقبض القلب وتعصره وتنشره.. إلخ. وكما قال علماء البلاغة فإن التشبيه يسمى تمثيلاً إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، كقول المتنبى فى سيف الدولة :

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العقاب

وقول السرىّ الرفّاء :

وكأن الهلال نون لجين غرقت فى صحيفة زرقاء

وقول أبى فراس الحمدانى :

والماء يفصل بين روض الزهر فى الشطين فصلا

كبساط وَشْيٍ جرَّدت أيدى القيون عليه نصلا

وتتوالى الانتقالات المحسوبة فى قصة "ومتى تأتى البشارة ؟ ! فنعرف أن الرجال، يتقدمهم الأب، قد ذهبوا لخطبة البنت التى يحبها بطل القصة ولم يجدوا فى انتظارهم إلا أباها. ودخل أبوه فى الموضوع مباشرة فعرض ١٥ باكو مباركة العريس، و١٥ باكومقدم صداق.. إلخ، ولكنه فى النهاية قال : وعليكم مثلما علينا. وبالطبع كان لابد أن يؤدى هذا الطلب بالمساواة فى الصرف إلى الرفض من جانب أسرة العروس. وهنا نجد المؤلف يبتعد عن ردود الفعل المباشرة لدى الخاطب المحب، ويلجأ بدلاً من ذلك إلى وسيلة غير مباشرة توضح المدى الذى وصل إليه هذا الحب وهذا الهيام، وهى الحلم باللقاء : "من ساعتها أنتظر أى داخل إلى ديارنا، وعينى على السكة الجديدة، وأبحر مع المراكب فى بحر النيل، وقلبى _ رغم البعاد _ يحدثنى أننا سنتواصل وسيرتاح البال.. إلخ (ص ٨١). وهكذا من خلال العناصر المذكورة _

طريقة الحكى، والأوصاف المأخوذة من البيئة، والانتقالات المحسوبة _ يقـدم لنا مرعى مدكور قصة حديثة مكتملة الأركان، جيدة السبك، لها لغتها الخاصة، ومغزاها الواضح الذى يحرص القاص على أن يوصله إلى القارئ واضحاً قوياً.

وبمناسبة الحديث عن المغزى نجد أنه ينطوى على أهمية بالغة فى كل قصص المجموعة. ففى القصة الأولى مربط الفرس لا نجد القصة مجرد وصف لشخصية بطلها، وإنما كل حدث له مغزى.. فتطلُّع النساء نحوه جنسياً مثلاً ناتج عن غياب معظم رجال القرية للعمل بالخارج، أما قتله فإنه نوع من الانتقام غير المبرر لأنه لم يسع إلى النساء بل هن اللاتى سعين إليه. والقوة الخارقة التى يتمتع بها سببها عبطه وعدم تفكيره فى شىء، فهويمثل القوة البدائية التى لابد أن تسفر عن فحولة لا حد لها. وفى قصة الشلاقمة ليس الأمر مجرد عثور على رقبة ناقة مدفونة ومحشوة عملات ذهبية، بل هناك ما هوأهم من ذلك وهوارتفاع قيمة الناس وفقاً لما يملكون من فدادين اشتروها بأموال لا يهتم أحد بالبحث من أى طريق جاءت. أيضاً فى قصة الشلاقمة نجد استخدام الحيلة المعروفة فى قصص الصعاليك، مثال ذلك ما فعله الولد الأوسط ابن الكفراوى بعم على الأحمر الذى كان يقوم بحفر الأساس، وعثر على يقبة النافة التى تعود إلى عصر السلطان قلاوون. وكذلك موقف أبيه شحاتة الكفراوى عند العمدة حيث استطاع بالحيلة أن يتنصل من التهمة، وبهذا استحوذ على رقبة الناقة. كذلك نجد البناء القصصى يأخذ شكل الحكاية الشعبية : فبعد أن زاد صيت الكفراوية واغتنوا وارتفعت قيمتهم بعد عثورهم على الكنز طلعت المسألة فى رأس مرزوق الهلالى وبدأ الحفر (وهذا يشبه قصة على بابا والأربعين حرامى من قصص ألف ليلة وليلة)، ثم تبعته القرية كلها والتى أخذت تستعين بالشلاقمة.. إلخ "وكل هذا أدى إلى بوار الأرض وفساد المزروعات، لأن الجميع انهمكوا فى الحفر من أجل الحصول على كنوز تشبه كنز الكفراوية. وهكذا صارت رقبة الناقة عدوى تشبه الكوليرا. وكل هذا أدى إلى الإنهيار على المستويين الواقعى والمعنوى. وفى قصة " المكتشف (ص ٥٥) نجد القصة تقوم على وصف مشهد دفن طفلة أبوها موجود فى الغربة، وجدُّها هومتولى هذا الأمر. لكن القاص لا ينسى كذلك المغزى، بل إنه حول المشهد الكئيب إلى حالة من حالات تحقق الذات : فبالنسبة للجد هذه هى المرة

الأولى التى تتطلع إليه فيها العيون، وتتركز عليه، وتفسح له الطريق، ويُصبح بؤرة اهتمام أمة لا إله إلا الله.. إلخ (ص ٦٢) . وحينئذ أحس الجد بأهميته فى هذا الأمر فقرر ألا يسمع صوت ميكروفون الجامع يعلن عن حالة وفاة إلا وينفض يديه الاثنتين مما بهما، ويعدل رقبة جلبابه الواسع، ويهم مسرعاً حتى يضم اللفافة إلى صدره إن كان المرحوم رضيعاً، أويتشبث بمقدمة الخشبة إن كان الميت كبيراً.. إلخ، أى أنه اكتشف نفسه فى تشييع الموتى إلى مثواهم الأخير.. وهذه حالة إنسانية حقيقية التقطتها عين القاص ونسجتها فى هذه القصة المحكمة المكتشف . والحق أن الإنسان مهما كان وضعه يبحث دائماً عن شيء يجد نفسه فيه، وعندما يكتشفه يتشبث به وكأنه عثر على بوابة الخلود. ومن أبرز من تأملوا هذه المسألة بشكل موسع في كثير من أعماله الفكرية والروائية الفيلسوف الوجودى ميجيل دى أونامونو. الذى عبر عن شهوة الإنسان للخلود، وشهوته للحصول على الأهمية، وشهوته للفت أنظار الآخرين، وهى كلها شهوات لا تقل عن شهواته الأُخرى الكثيرة مثل شهوة البطن وشهوة الفرج.

وبعد أن توقفنا عند العناصر الثلاثة الفاعلة فى قصص مرعى مدكور، إضافة إلى المغزى الذي يلعب كذلك دوراً مهماً، نود أن نتوقف عند بعض قصص المجموعة واللغة والوصف. ونبدأ بالقصة الأولى وهى مربط الفرس فنجد القاص يقدم لنا فى البداية بطل القصة فى صورة عملاق : وفجأة يهل فوق الساحة مثل غيمة سمراء تسد الأفق، عملاق فوق كتفيه داهية كبيرة، يتضح سوادها كلما اقترب، يتمايل بها فى مشيته مثل جمل دخل بحمولته أرض المجرنة..إلخ (ص ٧) . وهذه الصورة العملاقة لهذا الشخص تنطبق على حالته الجسدية فقط، وهوالأمر الذى يريد أن يركز عليه القاص، لأن هذه العملقة وهذه القوة أوالفتوة هى التى سوف تجعله مطلوباً من جانب نساء القرية على الرغم من هبله وعبطه. ولاشك أن هذه الشخصية شخصية العبيط القوى (وكانت موجودة فى القرى فى فترات سابقة) قد حظيت باهتمام من جانب بعض القصاصين، أذكر من بينهم فؤاد قنديل فى قصة الرقص بالملابس الممزقة من مجموعة زهرة البستان . نعود إلى العبيط العملاق فى قصة مربط الفرس فنجده يبدو وكأنه يلعب دور البديل عند نساء يغيب أزواجهن فى الخارج ولا

يطلُون إلا أياماً قليلة كل حول أوأكثر. لقد استخدم القاص كل براعته القصصية وكل عناصره التى تكلمنا عنها فيما سبق ليقدم لنا هذه الشخصية الغريبة التى انتهى بها الأمر إلى القتل، بالطبع بواسطة الأزواج الذين خافوا من تزايد حظوته لدى النساء. ولم يكتفوا بقتله بل إنهم بتروا عضوه الذكرى زيادة فى الانتقام منه.. هى إذن شخصية مأساوية، وإن كانت فى الظاهر تبدوغير ذلك. والمأساة نابعة من النهاية التى آل إليها، وقبل ذلك من الوضع المأساوى الذى جعله يلقى هذه الحظوة لدى النساء نتيجة لغياب الأزواج لفترات طويلة. وهذه مشكلة كتبت عنها أعمال روائية كثيرة.

ونأتى إلى اللغة فى هذه القصة فنجدها منتزعة من البيئة : فالدوائر مرصوصة فوق بعضها البعض مثل زور بهيمة مذبوحة (ص ٧) وهومتصلب فى وقفته بخشبه الجامد، وطوله المفرط، ورجليه الواقفتين على الأرض مثل مرزبتين كبيرتين.. وأسنانه ضارية بالاصفرار وعريضة مثل أسنان جحش (ص ٨). وأطفال القرية وجوههم متشابهة كأنها دقة واحدة فى ماعون واحد : قامات قصيرة، مدكوكة، ورؤوس صغيرة، الرأس منها مثل كرة شراب بالنسبة لأجسامهم، لكنها مسطحة من أعلى مثل بريزة مفتوحة (ص ١٢). وهكذا تتلاقى طريقة الحكى، مع الأوصاف المأخوذة من البيئة، مع الانتقالات المحسوبة، واللغة السردية المتناسبة مع حالة القص لتقدم لنا شخصية العبيط الفحل فى لحظة تاريخية تفيض بأحداث مأساوية أوقريبة من ذلك.

وفى قصة الأستاذ نجد بطل القصة شخصية غريبة جداً، لأنه صامت دائماً ولا يخرج عن صمته إلا فى حالتين ١ _ عندما يخطب الزعيم، ويبدأ خطابه باستهلاله المعروف : أيُّها الأخوة المواطنون، ٢ _ عندما يحضر إليه فى الفسحة محمد ابن الخالة آمنة. ولا يتكشف لنا العالم الحقيقى لهذه الشخصية المهمة إلا بعد موته، عندما ذهبوا مع محمد لجرد محتويات المقعد (الحجرة) التى كان يقيم فيها والمؤجرة من أم محمد.

أمَّا قصة الشلاقمة (ص ٣٩) فهى قصة وظَّف فيها المأثور الشعبى توظيفاً جيداً، ونجح فى أن يعبِّر عن اللحظة الحاضرة أفضل تعبير، من حيث أن الشخص الآن لا يصير له قيمة فى المجتمع إلا إذا صار من أصحاب الأملاك أوالإقطاعيات.

والإقطاعيات الآن قد تنوعت تنوعاً كبيراً : فهذه إقطاعية فى الصحافة، وتلك إقطاعية فى منصب يكون صاحبه من خلاله ثروات طائلة.. وهلم جرا. ولهذا ترك أهل القرية أرضهم وديارهم واستعانوا بالشلاقمة (الأجانب) فى الحفر بغية العثور على الكنوز التى تنقلهم فى يوم وليلة إلى وضع مختلف تماماً عما هم فيه.. الشلاقمة إذن رمز أومثال لما يحدث هذه الأيام. وقد أشرنا إلى مضمون القصة من قبل عند حديثنا عن المغزى، ومن ثم نتوقف الآن عند اللغة ونأخذ المثال التالى من ص ٤٦، يقول : «وتوسعوا حتى ضربت أملاكهم زمام قريتنا من شرقها إلى غربها، وجراراتهم تزعق فى شوارعها الليل والنهار : حمولة ميت، أونقلة فرح، وسباخ، ورمل وطوب، ومحاصيل.. و.. و.. وجواميسهم وأبقارهم تنعر داخلة خارجة، وجمالهم تضرب القلة ، وحميرهم تبرطع ـ محملة أوغير محملة ـ وتنهق عالياً مولية وجوهها جهة دوارهم حتى دون أن يسوقها أحد. حتى طلوقة الكفراوية من العجول والأحصنة والحمير والجمال والمعيز ضرب صيتها فى النواحى المجاورة . فهذه ـ كما هو واضح ـ لغة بسيطة، منتزعة من البيئة، متناسبة مع جوالقص، وتخلومن التقعر، والإسهاب، والطرطشة العاطفية. أى أنها لغة سردية مؤهلة للتعبير عن الانتقالات المحسوبة من موقف إلى موقف، ومن مشهد إلى مشهد.

والقصة الوحيدة فى المجموعة التى لم أفهمها كما ينبغى هى قصة «تحقيق» (ص ٦٥)، ونصفها الثانى تقريباً بالنسبة لى مازال مستعصياً على الفهم. ولا أدرى هل أدوات القاص خانته فى هذه القصة فلم يعمل على توصيلها بصورة جيدة إلى المتلقى ؟ أم أننى محتاج إلى أن أقرأها مرات أخرى حتى أقف على شخوصها وحبكتها والهدف منها ؟ على أية حال أنا أعتقد أن القصة التى لا تفهم من أول مرة، أومن الثانية، على الأقل، يمكن أن تنطوى على عيب ما. ومن ثم ينبغى على الكاتب أن يراجعها، فلعله يستطيع اكتشاف هذا العيب.

وقبل أن نختم هذه الدراسة نشير إلى أن مرعى مدكور، فى بعض القصص وخاصة قصة مربط الفرس يصل إلى ما يسمى بالتيار الطبيعى فى القص. والطبيعية ـ كما هومعروف فى الأدب العالمى ـ امتداد للواقعية. وأشهر من كتب فى هذا النوع الروائى الفرنسى المشهور إميل زولا. والطبيعة فيها نوع من المغالاة فى

الواقعية، فإذا كان الكاتب الواقعى يصف ما يشاهده أمامه دون الدخول فى تفاصيل أكثر كشفاً لحالة الإنسان الطبيعية فإن صاحب الاتجاه الطبيعى لا يتورع عن وصف بعض هذه الحالات الطبيعية التى يمكن أن تبلغ حد التقزز، وهى حالات فى العادة لا يحب الإنسان أن يكشف عنها، فلا أحد يريد مثلاً أن يوصف داخل المرحاض. مرعى مدكور فى قصة مربط الفرس وصف بشىء من التفصيل المؤخرات العارية للصغار فى القرية وقد اختلطت فيها بقايا الخراء بالذباب المتجمع عليه.. إلخ. وهذا بلا شك جزء من تعبيره عن الواقع الموجود فى القرية أوالذى كان موجوداً فى فترة ما، لكنه لا يتردد فى التعبير عن بعض هذا الواقع بالأسلوب الطبيعى. وهذه بلا شك ميزة يتميز بها الكاتب، لكنها فى حالة تكرار مثل هذه المشاهد يمكن أن تؤدى إلى التقزز.

وهكذا يقدم لنا مرعى مدكور مجموعة قصصية مميزة،لها أسلوبها الخاص، وعوالمها الضاربة فى أعماق الريف المصرى، خاصة منطقة الجنوب، وقد أجاد استخدام عدد من العناصر الفنية جعلت للقص عنده نكهة خاصة.

"حدائق السماء"

مجموعة قصصية للكاتب محمد سليمان

محمد سليمان كاتب يعنيه بالدرجة الأولى رصد واقع الطبقة الفقيرة المطحونة، ولا يقتصر هذا الرصد على الجوانب الخارجية، وإنما يغوص فى أعماق النفس بحثاً عمّا يدور فى داخل كل شخصية، وما يعتمل فى نفسها تجاه ما يجرى حولها من وقائع وأحداث معظمها يومى بسيط، لكنه يمتد على بساط الفن ليعكس الواقع الأكثر شمولاً، أى الذى يجرى على ساحة المجتمع بصفة عامة. وقد وجدت ذلك فيما قرأت له من أعمال فى الرواية وفى القصة القصيرة. فى الرواية قرأت له الجدران ، " والسقوط من الداخل . وفى القصة القصيرة الحسبة والسلطان . والآن يطيب لى أن أسجل هذه القراءة لآخر أعماله وهو حدائق السماء الصادر عن سلسلة الكتاب الفضى بنادى القصة فى عام ٢٠٠٠ وهذه المجموعة كبيرة فى الحجم، على غير العادة بالنسبة لما يصدر عن نادى القصة، وحتى بالنسبة لمعظم الإصدارات فى القصة القصيرة، إذ تضم اثنتين وعشرين قصة معظمها من القصص الطويلة نسبياً.

وأول ما شد انتباهى فى هذه القصص أن كثيراً منها يكون محورها الرئيسى حالة همّ بسيطة جداً، لكن هذه الحالة تؤدى إلى كوارث. ففى قصة همبورجر (ص ١٣)

نجد أن الحدث هومجرد ضبط الإريال حتى تتضح الصورة فى قنوات التليفزيون التى كانت ثلاثاً حين كتب المؤلف قصته. ولكن من خلال هذا الحدث البسيط يرصد المؤلف ما حدث من تحولات داخل المجتمع : فهذه الأسرة الفقيرة التى يتركز كل أملها فى أن ترى الصورة واضحة فى التليفزيون يعاكسها ويُعَكِّر عليها ويباعد عنها هذا الأمل البرج الأسمنتى الذى بناه الشرنوبى، وهومن ثراة عصر الانفتاح، والذى حوّل الدور الأرضى من البرج إلى مخزن يمتلئ بالكراتين المكتوب عليها باللغة الإنجليزية، ويوجد داخلها زبد مستورد، ولحوم دجاج، وطماطم كاتشاب وغير ذلك من صنوف البضائع. والولد ابن هذه الأسرة يسخر من أبويه عندما يطلبان منه المذاكرة لأنه رأى سيد برعى الذى كان منذ سنتين فقط يعزمه على الطعمية يركب سيارة مرسيدس ويصبح من وجوه المجتمع. وهكذا نجد رصداً واقعياً للتغيرات التى حدثت بالمجتمع فى لغة سلسة، وحركة منسجمة مع حركة اللغة. أمَّا قصة قهوة السعادة (ص ٢٥) فهى عن ضغط الحياة، وكيف تسلّم صاحبها إلى الموت المبكر ذلك أن مصطفى الذى كان يملأ المقهى بهجة وفرحاً تبدأ معاناته من سرقة بطاقته وبها رخصة سواقة الحنطور، وقد بليت قدماه ما بين إدارة الرخص بالمحافظة والسجل المدنى الذى تتبعه بطاقته فى مصر القديمة. وقد دوَّخوه بطلباتهم التى لا تنتهى : محضر رسمى بواقعة السرقة، استمارات، دمغات، ضامنون، ثم المصيبة الكبرى المتمثلة فى ختم النسر.. إلخ وتسوء أحوال مصطفى إلى أن يجدوه مُلقى _ جثة هامدة بالطبع _ بجانب السور القريب من مسجد الظاهر. وبهذا فإن حادث سرقة بسيط لشخص، ليس من أصحاب الوجاهة والحَوْل والطَوْل، يمكن أن ينغص عليه حياته كلها فيغادرها غير مأسوف عليه، اللهم إلا من طرف من كان وجوده يضفى على حياتهم شيئاً من البهجة والسعادة. وكأن المؤلف، بهذه القصة، يريد أن يقول إن هذا المجتمع يأكل أبناءه. وثمَّة قصة أُخرى ينبغى أن نشير إليها ضمن هذا النوع من القصص الذى ينطلق من حالة همٍّ بسيطة جداً، هى قصة محضر أحوال البطيخ (ص ٥٩). فهذه القصة عن شراء بطيخة. وقد تحول الخوف من أن تطلع قرعاء وتؤنبه زوجته وابنته على ذلك، إلى همٍّ مقيم. فالحدث كما هوواضح بسيط جداً، وهومن الهموم التى يمكن أن تؤرق هذه الطبقة المطحونة. ولتعميق الحدث لجأ

الكاتب إلى استخدام تيار الوعى بشكل مكثف لعقد مقارنات بين همّ الشراء هذا وهموم أُخرى فى حياته مثل انتظار الترقية، واختياره لعروسه، وكيف قال له أبوه حينئذ : " عموماً أنت إل اخترتها، وسوف تتحمل مسئولية اختيارك ولنأخذ مقطعاً من القصة يوضح كيف ينتقل الكاتب من السرد الحكائى إلى تيار الوعى فى تلقائية ويسر. نقرأ : لبث يحوم حول العربة عن بعد كمن يرصد هدفاً عسكرياً. هذه هى عادته دائماً كلما اضطر لشراء البطيخ بالذات. أبداً لا يجد الشجاعة مباشرة للهدف، ولم يجد مفراً فاستجمع شجاعته واندفع نحوالعربة بطريقة الساموراى اليابانية. حقاً لونسوا اسمه هذه المرة فى كشف الترقيات.. المولود الجديد.. البطيخة الحمراء . ومن الواضح أن تيار الوعى يبدأ بكلمة حقاً ويستمر إلى نهاية الفقرة. وفيه ربط بين هذا الهم البسيط جداً وهوشراء البطيخة والهم الأكبر المتمثل فى الترقية. ومن خلال اللعب على هذين الهمين المختلفين فى الحجم والقيمة والأثر يقدم لنا المؤلف قصة ممتعة فيها إثارة وتشويق.

وإذا كان محمد سليمان قد خصّص جُلّ كتابته لرصد حركة الحياة لدى الطبقة الفقيرة المطحونة، فإننا فى هذه المجموعة نجد هذه النوعية من القصص ترد فى سياقين :

١ _ سياق يؤكد معرفة المؤلف بشئون هذه الطبقة التى لا تصل إلى مستوى الطبقة الوسطى أوالبرجوازية، ولا تنحدر إلى مستوى الطبقة التى يقال عنها الآن تحت خط الفقر. وإنما هى فى الما بين. ففى قصة نصف الأخ ! (ص ٧٣) نجد القصة تدور حول خلافات أسرية صغيرة بشأن العلاقة المتوترة بين الزوج وزوجته، مما جعلها تستعين بأخيها (الخال) وتهرّب العزال. وقد تركوا الصغير وحده فى البيت يعانى هم الوحدة، والذعر، والخوف. وفى هذه الأثناء يسقط الأب مريضاً ثم يموت. هنا يطمع الأخ الأكبر فى البيت، لكن الأم وأبناءها الصغار بمساعدة الخال يريدون الاستيلاء عليه. وتنشب معركة بين الأخ والخال.. إلخ. مشاكل صغيرة من هذا القبيل تحدث كل يوم فى بيوت الطبقة المطحونة يرصدها المؤلف رصداً جيداً. وهى صغيرة بمفهومنا نحن الطبقة المثقفة التى تتناول المشاكل من مفهوم متعال، لكنها فى محيط حياة هذه الفئة المحدودة الدخل تمثل قضية كبرى ينبغى الدفاع عنها

بكل الطرق. ولا شك أن المؤلف قد نجح فى أن يقدم لقارئه نموذجاً لما يجرى داخل قطاعات معيَّنة تعيش داخل مجتمعنا الذى تبلغ نسبة محدودى الدخل فيه رقماً مرتفعاً جداً. وفى قصة غيوم (ص ١١٥) نجد أن بطل القصة رجل يسكن فى الحجرة التى كان يستأجرها جده، ويريدون إخراجه منها، ولكن إلى أين يذهب فى أزمة السكن هذه. أمَّا زوجته فتترك الحجرة وتذهب إلى بيت أهلها تاركة له رسالة تقول فيها : أريد أن أعيش فى حماية رجل . وبينما هويهيم على وجهه فى الشارع فوجئ بيد تربت على ظهره بخفة، وإذا صديقه القديم الذى سحبه من يده واتجه إلى المقهى المطل على الميدان الفسيح. وفى القصة الأولى بالمجموعة، وهى عندما يغيب القمر (ص ٥) يقدم لنا المؤلف مشاعر وأحاسيس ولد تزوجت أمه بعد خمس سنوات من وفاة أبيه من الأسطى فوزى سائق الشاحنة. لا شك أن مجتمعاتنا مليئة بأمثال هذه القصص التى لا تحتاج إلا إلى عين راصدة تضع القصة فى قالب فنى.

٢ _ السياق الثانى من القصص يدخل ضمن ما نسميه قصص الانفتاح والعولمة، مثل قصة "همبورجر التى تناولناها من قبل، وقصة "البرج الرابع (ص ١٥٣) . ففى هذه القصة الثانية نجد شيخاً ما زال يعيش مع القطط، ويبحث عن الفرق بين القط البلدى والقطة السيامى، بينما صديقه الحاج جلال، الذى أهداه القطة السيامى، يبنى البرج الرابع، ويركب مرسيدس، ويعايره بأنه محدود الدخل، وكان الحاج جلال فيما سبق يتسول قوت يومه من المقابر.

ومن الواضح أن المضمون يلعب الدور الأساسى فى القصص. والكاتب حريص على أن يقدم حكايات ذات مغزى ودلالات. ولكن حرص الكاتب فى الوقت نفسه على الكشف عما يمور فى أعماق الشخصية يؤدى إلى تعميق المضمون، وإبرازه فى قالب فنى يليق بقصة حديثه. ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك قصة "ضحكة الخالة حفيظة ! (ص ٨٣) فهذه القصة تحكى عن ولد اسمه عوض اقترب من سن المراهقة، وكانت الخالة حفيظة صديقة والدته تتسم بالجرأة الشديدة وتعتبره مازال طفلاً، ولهذا تتصرف أمامه بطبيعتها وكأنه غير موجود، مع أن كل حركة منها لم تكن تمر عنده بسهولة، بل تحفر فى ذاكرته، وتجعله يتخيل أشياء كثيرة، إنها قصة جميلة تتغلغل فى أعماق طفل يقترب من سن المراهقة أوالرجولة، وتشده المناظر

الأنثوية. والخالة حفيظة ليست امرأة ساقطة أومبتذلة ولكنها مجرد شخصية جريئة لا تضع اعتباراً لوجوده أوانعكاس ما تفعله على أحاسيسه. والحق أنى مهما وصفت فلن أستطيع أن أنقل للقارئ صورة حقيقية عن هذه القصة الجميلة المؤثرة لأنها ينبغى أن تُقرأ كاملة حتى نعيش تلك الحالة التى عاشها هذا الطفل الداخل إلى فترة المراهقة، وكيف تعلق قلبه بالخالة حفيظة حتى كان لا يطيق البعد عنها، ويفتعل الأسباب للذهاب إليها مبعوثاً من قِبَلْ والدته، وهى دائماً تلاحقه : ما تنساش تسلم لى على أمك!.

محاولات تجريبية :

مما لا شك فيه أن هناك سيادة كبيرة للتيار الواقعى وتلقائية القص، ولكن هذا لا يعنى أن الكاتب اقتصر على ذلك، لأنه بالفعل استخدم تقنيات حداثية فى بعض القصص مثل تيار الوعى الذى جاء بشكل تلقائى غير مبرمج فى قصة محضر أحوال البطيخ (ص ٥٩ _ ٧١)، واستخدم القاص تيار الوعى والمونولوج الداخلى فى قصة الفصل الأخير (ص ١٧٧) . ومما جاء من تيار الوعى فى هذه القصة، وهى مروية على لسان الشخص الثالث، قول بطل القصة لنفسه متحدثاً عن زوجته : أمازلت تأمل فى فهمها لك وتقديرها لموهبتك، أنت تحلم بلا شك.. لكن لا.. إنها ليست غبية، إنها تحسبها بشكل آخر.. كم يدر عليك مثل هذا العمل ؟ بضعة جنيهات لا تقدم ولا تؤخر.. ومتى ؟.. إلخ . ومن أمثلة المونولوج الداخلى الذى يأتى على شكل خطاب بعد سطور من السرد على لسان الشخص الثالث أى الراوى أوالمؤلف، حديث بطل القصة لنفسه مخاطباً زوجته : "ما هذا ألا تكفين عن التحديق فىّ ؟ أتعرفين أننى أكتب رواية وتريدين أن أجعل منك البطلة ؟ اسمعى سوف أبوح لك بسر لأول مرة.. إلخ وقد استخدم المؤلف المونولوج الداخلى بشكل مكثف فى قصة السيد القط وأقام مقابلة دالة بين الحالة التى تعيشها الشخصية فى العمل ومع الناس، والصراع القائم بينها وبين قط حقيقى داخل المنزل (انظر ص ٩٧ ـ ١١٤) . وفى قصة المسافر استخدم المونولوج الداخلى على شكل خطاب أيضاً، أى توجيه الكلام إلى شخص آخر من خلال حديث الشخصية لنفسها، وذلك على لسان امرأة سافر زوجها للعمل فى الخارج فصارت تلمح نظرات التربص بها، واعتبارها لقمة سهلة من جانب

من تعمل معهم فى المكتب الحكومى. وبطلة القصة متخرجة من كلية الآداب قسم علم نفس واسمها تهانى. وقد بهت الجميع ومن بينهم الآنسة ابتسام العانس ومدير العمل الحاج نزيه عندما أخبرتهم بقرب سفرها إلى زوجها. والقصة تؤكد معرفة القاص بطبائع الناس وتناقضاتهم الرهيبة، فالشخص يمكن أن يدعى الاستقامة والصلاح مع أنه فى أعماقه ذئب يتربص لنهش الفريسة التى يمكن أن تقع تحت يده.

حدائق السماء

وهذه هى القصة التى تحمل المجموعة عنوانها، وهى قصة تدور حول ما يفعله الزمن بالناس، وكيف تتحول النضارة إلى ذبول والصحة إلى مرض. وتشف لغة الكاتب فى هذه القصة للتعبير عن جمال الوجود الذى لا يحس به إحساساً يشبه الحنين إلا المرضى. يقول الراوى : أزاحت الستار ودفعت الشيش فصافحت عيناها أشعة الشمس، هادئة رقيقة كأنها دثار من الدفء يتهادى فى رفق. تنسمت هواء الصبح النقى فأحست صفاء ذهن غاب عنها طوال المرض. رفعت رأسها إلى السماء فتراءت لها شواشى النخيل البعيدة. بالقرب منها توجد حديقة المنتزه (ص ٤٣). وهذه القصة _ كما هوواضح _ مسرحها مدينة الإسكندرية، بالقرب من حديقة المنتزه اللهم إلا إذا كانت هناك حديقة أخرى فى القاهرة بهذا الاسم، حتى ولوكانت حديقة صغيرة فى أحياء وسط القاهرة، وهى الأماكن التى تدور فيها معظم قصص محمد سليمان. وقصة حدائق السماء تنطوى على أمنية صغيرة تعتمل فى صدر أسماء هى الذهاب إلى حديقة المنتزه، وتذكر أيام الشباب والحب. ولكنها _ بسبب المرض _ لم تستطع تحقيق هذه الأمنية، على الرغم من أن زوجها محمود حاول جاهداً أن يعد سيارته القديمة المتهالكة للقيام بهذه الجولة.

قصص اللحظة

القصص فى معظمها طويلة (نسبياً بالطبع) لكننا بدءاً من ص ١٢٥ إلى آخر المجموعة سوف نبدأ فى العثور على قصص قصيرة جداً : نصف الصفحة، صفحة، وصفحة ونصف.. إلخ. وهناك أيضاً القصص الأخرى الأطول والتى مثّلنا ببعضها

فيما سبق وتدخل ضمن العالم الفنى الحقيقى لمحمد سليمان، وبعضها لم نُشر إليه بعد مثل قصة "الصفقة وهى حالة عودة كهل أوشيخ للتفكير على طريقة المراهقين. وقصة سى السيد ، وهى لقطة أولحظة لرجل كبير فى السن كان صاحب سطوة وسيطرة على الجنس الناعم، لكنه الآن لا يفعل أكثر من الاستمتاع بمشاهدة الديك يأخذ راحته وسط عدد كبير من الدجاجات. وقصة القط الأسود لرجل كبير فى السن أيضاً يسلى نفسه وخاصة عند ظهور القطط. والقطة _ كما هوملاحظ _ تلعب دوراً كبيراً فى عالم محمد سليمان الفنى. وقد سبق أن رأينا القط عنصراً فاعلاً فى أكثر من قصة، وفى المجموعة تحديداً ثلاث قصص يتضمن عنوان كل منها مفردة القط وهى السيد القط والقط الأسود و طعام القطة . ويأتى القط عادة رمزاً للشجاعة فى مقابلة الفأر الذى ينم عن الذعر والخوف. أويأتى رمزاً للجسارة، أوللمعايشة والمؤانسة، أوللتفريق بين حالتين على نحوما رأينا فى قصة البرج الرابع حيث التفريق بين القطة البلدى والقطة السيامى، والأولى دليل على الأصالة أما الأخرى فرمز للتغريب والاستسلام لكل ما هووافد ودخيل.

ويحاول محمد سليمان، من خلال كتابة قصة الموقف أواللحظة أن يجرب نوعاً جديداً من القص، فيه تكثيف وتركيز على لحظة محددة، تقدم دلالة موجهة نحوهدف محدد. وأعتقد أنه من الأنسب أن أنقل هنا قصة كاملة من هذا النوع تزيد قليلاً عن نصف صفحة. تقول : انزوى فى أحد الأركان وطلب شاياً. مسح الوجوه بنظرة متوجسة، يحيلها الرعب اللابد فى قلبه إلى مسخ شائه بلا ملامح. يحاول عبثاً فض اشتباك القسمات. تتداعى إلى مخيلته القسمات المرعبة. يتناول كوب الشاى وقد فوجئ بوجوده أمامه. الرعب خفاش يلبد فى قلبه. تمنى مواجهته وتصفية ما بينهما من حساب مهما كانت النتائج. نعم وقوع البلاء ولا انتظاره !. لعله يرصده بنظراته الصقرية، ويتحين الفرصة ليباغته، ليته يفعل حتى يستريح !!. انتفض إثر سماعه الصوت الأجش : الحساب من فضلك !. سقط كوب الشاى من يده ما إن تبين ملامحه . انتهت القصة بسطورها القليلة لكنها قدمت لنا تجربة الخوف مكثفة، خوف من نفسه أوخوف من الآخر أوخوف من شئ لا يستطيع مواجهته أوالتغلب عليه. وعلى الرغم من أن بعض قصص هذا النوع تبدوضعيفة إلا أنها تجربة مهمة

يمارسها الآن محمد سليمان، ويبدوأنه مصر عليها، لأنها صارت تشكل ملمحاً مهماً فى كتابته الأخيرة. وقد سمعت أن نادى القصة حاول حذف بعض هذه القصص الأخيرة حتى لا يزيد حجم الكتاب عن الأحجام المقررة فى سلسلة الكتاب الفضى، ولكن المؤلف أصر على أن يخرج الكتاب متضمناً هذه القصص وإلا فإن من الأفضل سحبه. وحسناً فعل المؤلف، والشكر لنادى القصة على رضوخه لرغبته وبهذا كان لنا حظ الاطلاع على هذه الكتابة الجديدة من إبداع محمد سليمان.

الاسم بالكامل :حامد حامد يوسف أبوأحمد

اسم الشهرة : د. حامد أبوأحمد

المؤهلات الدراسية :

* ثانوية أزهرية عام ١٩٦٩ بترتيب أول الجمهورية.

* الليسانس فى اللغة والأدب الإسبانى من كلية اللغات والترجمة _ جامعة الأزهر عام ١٩٧٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

* الليسانس من قسم اللغة الإسبانية من كلية فقه اللغة بجامعة مدريد المركزية COMPLUTENSE عام ١٩٧٨ من خلال امتحان شامل بعد معادلة بعض المواد التى دُرِسَت من قبل بجامعة الأزهر.

* رسالة (الماجستير) من القسم المذكور بجامعة مدريد بتقدير ممتاز، وكان عنوان الرسالة مسرح أنطونيوبويروباييخو_ تحليل لمسرحية (المنور) EL TRAG-ALUZ "

* الدكتوراه فى الأدب الإسبانى من جامعة مدريد المذكورة فى مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. وكان عنوان الرسالة جوانب فى شعر خوان رامون خيمينيث .

* العمل مدرساً بكلية اللغات والترجمة _ جامعة الأزهر بعد العودة من البعثة والترقية إلى درجة أستاذ مساعد عام ١٩٨٩، ثم الترقية إلى درجة أستاذ عام ١٩٩٤، ورئيساً لقسم اللغة الإسبانية من عام ١٩٩٨ إلى ٢٠٠٤/٩/١٦م.

العمل الحالى :

* عميد كلية اللغات والترجمة _ جامعة الأزهر من ٢٠٠٤/١٠/٢٧.

*عضومجلس إدارة اتحاد كتَّاب مصر، وعضولجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، وناقد فى مجالات الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح.

* الاشتراك فى كثير من المؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها فى مجال الثقافتين العربية والإسبانية.

الأعمال العلمية تأليفاً وترجمة :

أولاً - المؤلفات :

١ _ "رائد الشعر الإسبانى الحديث خوان رامون خيمينيث , "دار الفكر العربى، القاهرة، عام ١٩٨٦، ٢٧٨ صفحة.

٢ _ "دراسات نقدية فى الأدبين العربى والإسبانى , "دار الفكر العربى، القاهرة، عام ١٩٧٨.

٣ _ "عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا , "المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عام ١٩٩١. ٢٢٤ صفحة.

٤ _ "قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية , "الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٩٣، ٢٣٩ صفحة.

٥ _ "نقد الحداثة , "كتاب الرياض، عام ١٩٩٤،١٨١ صفحة.

٦ ـــ "الخطاب والقـارئ _ نظريات التلقى وتحليل الخطاب ومـا بعد الحداثة ," كتاب الرياض، الرياض، عام ١٩٩٦، ٢٥١ صفحة.

٧ ـ "مسيرة الرواية فى مصر , "الجزء الأول، هيئة قصور الثقافة، القاهرة, عام ١٩٩٩، ٣٤٣ صفحة.

٨ ـ "مسيرة الرواية فى مصر , "الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ٢٠٠١، ٢٨٠ صفحة.

٩ ـ "عبد الوهاب البياتى _ القيثارة والذاكرة , "المجلى الأعلى للثقافة، القاهرة، عام ٢٠٠٠. ١٥٧ صفحة.

١٠ ـ "فى الواقعية السحرية , "دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.

١١ ـ "شعر السبعينيات فى إسبانيا , "الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عام ٢٠٠٢.

١٢ ـ "تحديث الشعر العربى _ تأصيل وتطبيق , "الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ,٢٠٠٤

ثانياً - الكتب المترجمة :

١٣ ـ مسرحية «قصة سلم» للكاتب الإسبانى أنطونيوبويروباييخو, مجلة أوراق التى كان يصدرها المعهد الإسبانى _ العربى للثقافة فى مدريد، العدد رقم ٣ من صفحة ٨٧ إلى صفحة ١٣٣. وقد أعيد نشر هذه الترجمة بمجلة آفاق المسرح هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩، ومثلتها فرقة كلية التجارة بجامعة عين شمس فى الموسم الثقافى للجامعات عام ٢٠٠٠/٢٠٠١، وحصلت بها على درجة متقدمة.

١٤ ـ رواية من قتل موليرو؟ للكاتب البيروانى ماريوبارجس يوسا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٨٨، ٢٢١ صفحة.

١٥ ـ كتاب زمن الغيوم للشاعر والمفكر المكسيكى أوكتابيوباث، نوبل فى الآداب عام ١٩٩٠. مختارات الحرية، القاهرة، عام ١٩٨٩، ٢١٨ صفحة.

١٦ ـ رواية عائلة باسكوال دوارتى "للروائى الإسبانى كاميلوخوسيه ثيلا، نوبل فى الآداب عام ١٩٨٩، روايات الهلال، القاهرة، عام ١٩٨٩، ١٦٨ صفحة.

١٧ ـ كتاب نظرية اللغة الأدبية "للناقد الإسبانى خوسيه بوثويلولإيبانكوس، مكتبة غريب بالقاهرة، عام ١٩٩٢. ٣٢٩ صفحة.

١٨ ـ "أثر الإسلام فى الأدب الإسبانى ـ من خوان رويث إلى خوان جويتيسولو" للدكتورة لوثى لوبيث ـ بارالت من جامعة بورتوريكو ,مركز الحضارة العربية، القاهرة، عام ٢٠٠٠. ٣٩٩ صفحة بالتعاون مع آخرين.

فهرس الكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org